نموذج رقم « ٨ »

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات المطلوبة

الاسم الرباعي: عبدالله عبده محمد فتيني **الكلية:** التربية: **القسم:** التربية الفنية

الأطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير **التخصص:** التربية الفنية

عنوان الأطروحة: « دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي »

==

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين .. وبعد ...

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة عاليه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٤١٣/٥/١هـ بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة. وحيث قد تم عمل اللازم .. فإن اللجنة توصي بإجازة الأطروحة في صيغتها النهائية المرفقة كمتطلب تكميلي للدرجة العلمية المذكورة أعلاه . والله الموفق ،،،

أعضـــــاء اللجنـــــة

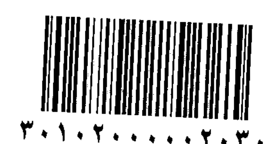
المشرف	**مناقش من داخل القسم**	**مناقش من خارج القسم**
الاسم: د/ أحمدبن عبدالرحمن الغامدي	الاسم: د/ أحمد فؤاد رملي فيرق	الاسم: د/ محمدبن فهد الفعر
التوقيع:	التوقيع:	التوقيع:

يعتمد،،،

رئيس قسم التربية الفنية

د/ أحمد بن عبد الرحمن الغامدي

المملكة العربية السعودية
جامعة أم القرى
كلية التربية بمكة
قسم التربية الفنية



دراسة

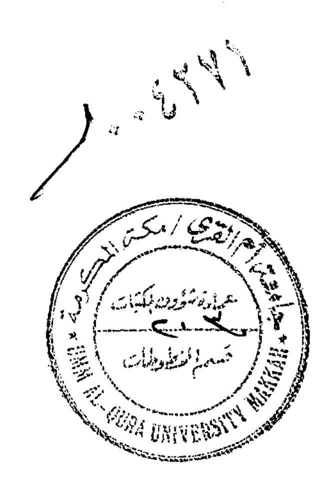
القيم الفنية والجمالية في الخط العربي

متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية

٤٢٧٦

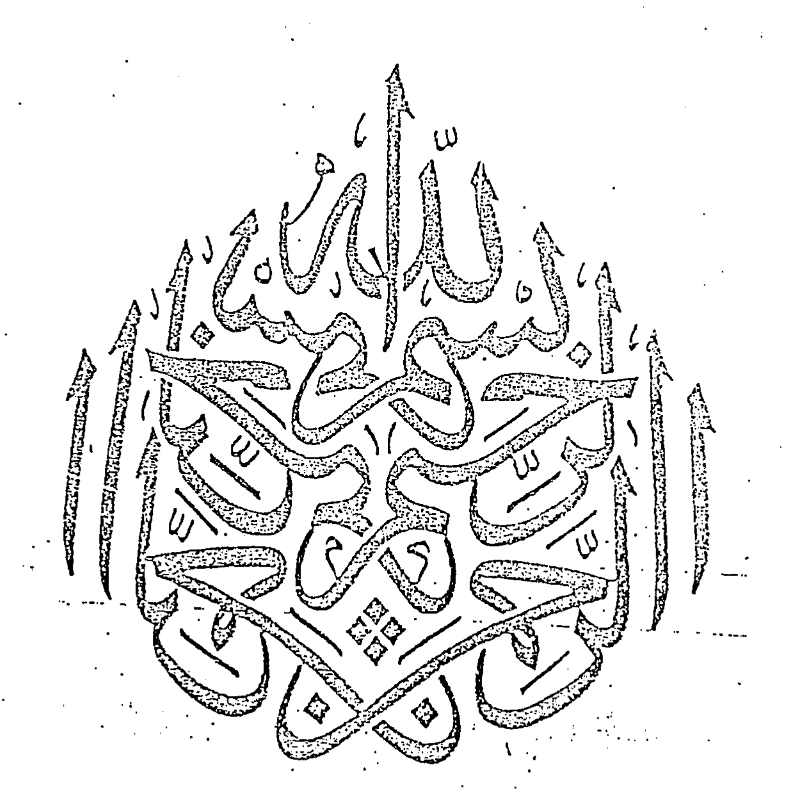
إعداد

المعيد/ عبدالله عبده فتيني



إشراف

الدكتور/ أحمد عبدالرحمن الغامدي


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي.

اسم الباحث : عبدالله عبده محمد فتيني.

وقد اشتمل البحث على أربعة فصول رئيسية على النحو التالي:-

الفصل الأول: التعريف بالبحث ومنهجيته.

الفصل الثاني: تاريخ الكتابة العربية وتطورها.

الفصل الثالث : القيم الفنية والجمالية في الخط العربي.

الفصل الرابع: استخدامات الخط العربي.

وقد توصل الباحث إلى نتائج عديدة منها:-

١ - ان الخطوط العربية المشهورة يمكن تقسيمها من حيث النشأة كما يلي :-

* خطوط عربية خرجت من أيدي الخطاطين العرب وهي: الكوفي والثلث والنسخ.
* خط خرج من أيدي الخطاطين الفرس وهو : النستعليق (الفارسي).
* خطوط تركية خرجت من أيدي الخطاطين الأتراك وهي: الرقعة والديواني والجلي الديواني.

٢ - أن القيم الفنية الجمالية التي وجدت في التراث الفني لكبار الخطاطين يمكن حصرها في (التماثل، التوافق، التوازن، التناظر، التناسب).

٣ - أن الخط العربي من أبرز العناصر الفنية التي استعملها الفنان المسلم في موضوعات فروع الفن الاسلامي، حيث لايكاد يخلو أي عمل فني اسلامي لايكون للخط فيه مكانته البارزة.

وأوصى الباحث بعدة توصيات منها :-

١ - ضرورة وضع منهج لدراسة الخط العربي يناسب عقلية التلميذ في مراحل التعليم العام.

٢ - ضرورة أن يلم الخطاط إلماماً مركزاً وملخصاً بقواعد النحو والصرف وقواعد الرسم الاملائي.

٣ - أوصى الباحث بضرورة إنشاء معاهد لدراسة فنون الخط العربي وإقامة المعارض والمسابقات الفنية .

الباحث	المشرف	يعتمد
عبدالله عبده محمد فتيني	د. احمد بن عبدالرحمن الغامدي	عميد كلية التربية د. هاشم بكر حريري

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة ..

داعياً الله أن يتغمده برحمته وأن يجمعني به في دار كرامته.

وإلى الذين تولوني بالرعاية والتوجيه في معارج العلم والإيمان .

والدتي العزيزه ... وأشقائي الكرام .

وإلى زوجتي المخلصة وأبنائي الأعزاء ، غازي وشادي ولينه ..

راجياً من الله لهم حسن التربية والتعليم .

وإلى الذين يعشقون الخط العربي ويؤرقهم ما آل إليه هذا الفن الأصيل.

إلى كل هؤلاء .. أهدي هذا البحث.

الباحث

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء ، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ..

يسرني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الكريم الدكتور أحمد عبد الرحمن الغامدي رئيس قسم التربية الفنية الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث ، والذي وجدت منه كل العون والمساعدة والتوجيه في سبيل إخراج هذا الجهد العلمي في هذه الصورة .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الجليل الشيخ محمد حسن أبو الخير ، كأستاذ للخط العربي وأحد القلائل المدركين لأصول وقواعد الخط العربي .

كما أتقدم بشكري وتقديري للسادة أعضاء هيئة التدريس بقسم التربية الفنية على ماقدموه لي من نصح وإرشاد .

وأحمل كل التقدير للزملاء ((طلاب الدراسات العليا)) بالقسم، على ما قدموه لي من معاونة صادقة خلال إعداد البحث .

وأخيراً أتقدم بعظيم الشكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث ، الذي أسأل الله أن يجعل عملي فيه نافعاً مقبولاً مثاباً عليه .. آمين.

الفهرست

الموضوع | الصفحة

الفصل الأول
التعريف بالبحث

الفصل الثاني
تاريخ الكتابة العربية وتطورها

الفصل الثالث
القيم الفنية والجمالية في الخط العربي

الفصل الرابع

استخدامات الخط العربي

فهرس الأشكال

الفصل الأول

التعريف بالبحث

المقدمة :

للخط العربي دور بارز في تاريخ الحضارة العالمية عامة والحضارة الإسلامية بوجه خاص. وذلك لعلاقته الوثيقة بميادين العلم والأدب وخاصة علوم الدين حيث دونت به المصاحف وأحاديث الرسول صلي الله عليه وسلم وماتبعها من شروح فاضت على العالم كله بالخير والبركة وقد أدى ذلك إلى اعزاز وإجلال لشأن الخط العربى وممارسيه لارتباطه فى أذهان المسلمين بالقرآن والتلاوة والعبادة.(١)

ولقد كان لظهور الوزير ابن مقلة (٢٧٢ - ٣٢٨هـ) الأثر الكبير في تطور الخط العربي فكان هو أول من وضع قواعد ونسباً جمالية لخطي الثلث والنسخ الذين أخرجهما من خط الطومار والجليل ثم انتقل الحس الجمالي في خطي الثلث والنسخ من العرب إلى الأتراك كما انتقل النسخ إلى الفرس، فتذوق الأتراك والفرس هذه الخطوط العربية وأضفوا عليها مزيداً من الجمال.

فلقد استعار الفرس الكثير من جماليات خط النسخ وزاوجوا بينه وبين خطهم فظهر خط النستعليق آية في الإبداع ورجعت حروف العرب إليهم ساطعة الجمال بما أضفاه الأتراك والفرس عليها من دقة التناسب ورشاقة الانتقالات من الأجزاء النحيفة إلى الأجزاء التامة السمك وأتت معها الخطوط التي ابتكرها الأتراك بالحروف العربية وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني.(٢) فتقبلها العرب أيضا بالإستحسان والإعجاب في المهد الأول للكتابة العربية (الجزيرة العربية) وفي سائر أنحاء العالم العربي بالعراق ومصر والشام، وبهذا تكاد تكون فنون الخط العربي الهاماً جمالياً نابعاً من قيم فنية مشتركة متقاربة جداً في نفوس جميع المشتغلين بها من عرب وأتراك وفرس.

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : قصة الفن الإسلامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

(٢) أحمد الذهب : الخط العربي أرقى الفنون وأنبلها، بيروت، دار الشمال للنشر، ١٩٨٩م.

وبهذا ظهرت الخطوط العربية بأنواعها زاخرة بكثير من القيم الفنية والجمالية التي اهتدى إليها الفنانون بالفطرة ذات الحاسة القوية نحو الجمال ثم اعتنت بها الأجيال اللاحقة لهم من زاوية التحليل الفلسفي للوصول إلى أسرار الجمال التي توصل إليها السابقون بالفطرة.

ولفنون الخط العربي دخل كبير في تثقيف الفكر والمشاعر الوجدانية وتهذيب الذوق وهي لهذا تعتبر مصدراً هاماً من مصادر الثقافة الذوقية. كما أن هناك جانبا من جوانب الخط العربي وهو أن الكتابة العربية تسجل كل ألوان المعرفة فهو بهذا الإعتبار خادم من خدام الثقافة الفكرية والعلمية. أما صلته بالحضارة الإسلامية فهي صلة قديمة وممتدة عبر الأجيال منذ تدوين القرآن الكريم في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه وحتى عصرنا الحاضر.

إلا أن هذا الفن بدأت تؤثر عليه الكثير من المعطيات الحضارية الحديثة ولقد أصبح كثيرٌ من المشتغلين بهذا الفن يقعون في أخطاء فنية كثيرة أثرت سلباً على الخط العربى لغوياً وفنياً، وكان لها أبعد الأثر على الأعمال التى كانت تستقبل عند جماهير المشاهدين بالموافقة والاستحسان فى حين أنها تؤثر تأثيراً سيئاً على قواعد الخط العربى وإضعاف الذوق الفني العام وإدراك أسس وقواعد الخط العربى الصحيحة.

وقد هدفت هذه الدراسة إلى توضيح السبيل إلى الإدراك الصحيح للأسس والقواعد الفنية للخط العربي في فنونه المختلفة من حيث نشأتها وتطوراتها التاريخية في البيئات الإسلامية والعربية ومسيرة هذه التطورات كوحدة متنامية ومترابطة حتى عصرنا الحاضر وإيضاح الجوانب الفنية الجمالية في كل فن من فنون الخط العربي ليتسنى للدارسين عامة وللموهوبين خاصة الاغتراف من الماضي المجيد والبناء عليه باسهامات جديدة تغذي حضارتنا المعاصرة وفنوننا الأصيلة بالاستمرار والتقدم إن شاء الله تعالى.

مشكلة الدراسة :

كما يتضح من المقدمة فإن للخط العربي الدور الأساسي في الثقافة والمعرفة في العالمين العربي والإسلامي مما يبرز أهمية الإهتمام بجوانب الخط العربي والبحث عن ماقد يؤثر على أصول وأسس هذا الفن.

وقد تركزت مشكلة البحث في إندثار الكثير من تراث الخط العربي وغيبة المهتمين بأصول الممارسة الفنية الجمالية لهذا الفن مما أضعف إهتمام الناشئة ومعظم فئات المجتمع بقواعد وأسس هذا الفن، ولكون ذلك يؤثر تأثيراً مباشراً على تذوقنا لهذا الفن وكذلك الكيفية التي يكتب بها وماقد يصاحب ذلك من أخطاء فنية ولغوية وإملائية، فقد رأى الباحث أن يقوم في هذه الدراسة بمحاولة استقصاء وبحث للقواعد والقيم الجمالية للخط العربي.

أهداف الدراسة :

هدفت هذه الدراسة إلى تحقيق ثلاثة أهداف رئيسية كان أولها التعرف على نشأة الخط العربي وأنواعه حيث اشتمل على استخلاص الآراء الصحيحة في تاريخ نشأة الكتابة العربية ثم تتبع تطورها وتنوعها حيث اشتملت على الأنواع التي خرجت من أيدي الخطاطين العرب وهي الكوفي والثلث والنسخ والنوع الذي خرج من أيدي الخطاطين العرب وهو (النستعليق) أو الفارسي ثم الأنواع التي ابتكرها الأتراك وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني .

ثم إيضاح القيم الفنية والجمالية في الخط العربي كهدف ثاني حيث اشتملت على ايضاح معنى القيمة في الفن . وتحليل القيم الفنية والجمالية التي يتضمنها الخط العربي وهي التماثل والتناظر والتوازن والتوافق والتناسب وهذه القيمة الأخيرة اشتملت توضيح تناسب جميع الحروف مع بعضها البعض وأخيراً هدفت الدراسة إلى ايضاح العلاقة بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي الأخرى حيث ساعدت طبيعة الخط العربي على اتخاذه

عنصراً من عناصر التجميل والتزيين فأصبح دوره مكملاً للعمل الفني تارة أو كان الخط العربي أساسياً في تصميم الفنون التطبيقية تارة أخرى .

أهمية الدراسة :

كمنت أهمية هذه الدراسة في أنها ألقت الضوء على القواعد والقيم الجمالية للخط العربي من خلال دراسة وتحليل لتلك القواعد والمقاييس الجمالية في الخط العربي وباستقراء بسيط لبعض المؤلفات في الخط العربي نجد أن المكتبة العربية تفتقر إلى الكتب التي تهتم بالعناية بجوانب الخط العربي التاريخية وجوانبه الفنية الجمالية في وقت واحد وبالرجوع لما كتب عن الخط العربي من مؤلفات مثل : (محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وأدابه، ١٩٢٩م)، (محمود عباس حمودة، دراسات في علم الكتابة العربية) (إبراهيم جمعه، دراسات في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمس الأولى للهجرة، القاهرة، ١٩٦٩م)، (سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطور حتى نهاية العصر الأموي، ١٩٧٧م)، (صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي، ١٩٧٩م)، نجد بأنها ركزت على السرد التاريخي ولم تتعرض لجماليات الخط العربي بشكل تحليلي إضافة إلى أنها مؤلفات توثيقية، وقد قام الباحث بتقصي شديد بحث عن دراسات حديثة في أي من جوانب الخط العربي ولم يجد سوى بعض الرسائل العلمية التي لها بعض العلاقة والتي أوردها الباحث بشكل أكثر تفصيل تحت عنوان الدراسات السابقة مثل :-

* (صبري أحمد السيد: دراسة للقيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الاسلامية وبحث امكانية الاستفادة منها في تصميم المعلقات المطبوعة، رسالة دكتوراه، غيرمنشورة كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان، ١٩٧٩م).
* (عبدالمحسن عبدالرضا : الوظيفة الزخرفية للحرف العربي، رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية التربية الفنية بجامعة حلوان، ١٤٠٧هـ).

* (حاتم عبدالحميد خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، غيرمنشورة، كلية التربية الفنية بجامعة حلوان، ١٩٨٧م).
* (محمدفهدعبدالله الفعر: تطورالكتابات والنقوش في الحجازمنذفجرالإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري،رسالة ماجستير،منشورة بجامعة أم القرى، تهامة للنشر، ١٤٠٠هـ).
* (سهيلة ياسين الجبوري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، ١٩٧٧م).

لذا رأى الباحث أهمية أن يقوم بدراسة « القيم الفنية والجمالية في الخط العربي » حيث أكدت على الأمور التالية:-

أولا : تتبع الجذور الموغلة في القدم للكتابة العربية وكيفية تطور الخط العربي حيث كان لدخول (الشكل) في الكتابة العربية على يد أبو الأسود الدؤلي، أهمية حيث كان هذا أول تطور في الكتابة العربية، ثم لدخول نقاط العجام على يد (نصر بن عاصم الليثي ويحي بن يعمر العدواني) ومن بعدهم الخليل بن أحمد الفراهيدي كان ذلك تطور آخر، ثم كانت النقلة الكبرى في تطور الخط العربي على يد (ابن مقله) حيث كان هو أول من وضع (مقاييس للحروف) وجعل لها ميزاناً تلتزم به ونسب بقية الحروف إلى حرف الألف) ثم تطور الخط العربي بعد (ابن مقله) وتعدد فنونه هذا من حيث نشأ وتطور الخط العربي.

أما الأمر الثاني فقد أكدت الدراسة على إيضاح معنى القيمة في الفن وإيضاح القيم الفنية الجمالية في الخط العربي وهي (التماثل، التناظر، التوافق، التناسب) ثم أظهرت الدراسة الخصائص الجمالية في فنون الخط العربي المختلفة وهي (الثلث والنسخ والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني) في عرض صور الحروف المختلفة وإيضاح التناسب اللازم لكل منها.

وأخيراً أكدت الدراسة إيضاح العلاقة بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي الأخرى حيث كان الخط العربي عاملاً مشتركاً في الفنون التطبيقية التي أنتجها الفنان المسلم بالإضافة إلى تحقق الثلاثة أهداف الرئيسية السابقة فإن هذه الدراسة تسهم في:-

أولا : تنمية الجانب الثقافي عند المهتمين والممارسين للخط العربي.

ثانيا : تزويد الفنانين في المجالات الأخرى بالخبرات الفنية عن الخط العربي التي قد يحتاج إليها في المجالات الخاصة به.

ثالثا : تمكين المثقفين بوجه عام من أداء خطوطهم اليدوية بشكل أصح وأظهر وأقوى في التنسيق الجمالي لخطوطهم.

رابعا : تزويد مدرسي اللغة العربية ولو بالحد الأدنى من الخبرات الثقافية والعملي في النهوض بمسئولياتهم في تدريس الخط العربي في مراحل التعليم العام.

خامسا:تمكين طلاب قسم التربية الفنية من أداء خطوطهم في سلامة ووضو وتنسيق جمالي فضلاعن الثقافة العلمية والتاريخية المتصلة بجماليات الخط العربي.

تساؤلات الدراسة :

هدفت هذه الدراسة إلى الإجابة على العديد من التساؤلات التي يمكن إجمالها في الآتي :-

١ - مامراحل تطور الخط العربي؟ حيث استغرقت إجادة الخط العربي قروناً عد حتى أصبح على مستوى من الجمال والجودة.

٢ - ماهي أنواع الخط العربي؟

٣ - ماهي القيم الفنية والجمالية في الخط العربي؟ حيث تم تحديد مفهوم القي الفنية والجمالية المقصودة في هذا البحث .

٤ - ماعلاقة الخط العربي ببقية فروع الفن الإسلامي قديما وحديثا؟ ولماذا أختير خط النسخ في كتابة القرآن الكريم؟

وقد شكلت الإجابة على هذه التساؤلات مادة البحث وموضوعه.

مصطلحات الدراسة :

نظراً لتعدد المعاني والمفاهيم لبعض المصطلحات فقد رأى الباحث إيراد المقصود بهذه المصطلحات حسب استخدامها في هذا البحث.

الكتابة العربية : ذكر القلقشندي في صبح الأعشى في صناعة الإنشاء[١] أن « الكتابة وإن كثرت أقسامها تعددت أنواعها لاتخرج عن أصلين : كتابة الإنشاء وكتابة الأقوال ». فإما كتابة الإنشاء فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تاليف الكلام وترتيب المعاني « واستطرد القلقشندي » وأما كتابة الأموال، فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه ، ويقصد بالكتابة العربية في هذا البحث هي (صورة الكلمات) التي تتركب من الحروف العربية ومبنية على قواعد الكتابة من الناحية الإملائية حتى تظهر سليمة وواضحة ومقروءة.

فنون الخط العربي : جاء في (المنجد الأبجدي):[٢]

« الفنون - (فن) جمع الفن //، الفنون اليدوية ماكان فيها عمل اليد أكثر من عمل العقل // والفنون الحرة: هي ماكان فيها عمل الفكر أكثر من عمل اليد» ويقصد بها في هذا البحث أنها الجانب الجمالي في الكتابة العربية حيث تخضع لقواعد الخط ذات النسب والأسس التي يلتزم بها الخطاط، وتخضع أيضا لقواعد السلامة والصحة في علوم النحو والإملاء. وفنون الخط أي أنواع الخط العربي.

القيم الفنية والجمالية : جاء في (المنجد الأبجدي):[٣]

القيمة - جمع قيم (قوم): النوع من قام // الثمن الذي يعادل، نقول ذو قيمة « ولا قيمة له » // ص ٨٢٣، ويقصد بها في هذه الدراسة :

---

(١) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ،الجزء الثالث ،القاهرة ،دارالكتب المصرية ، ١٩١٣م، ص ٥٤.
(٢) المنجد الأبجدي : دار المشرق ،بيروت ،١٩٦٧م ،ص ٧٧٣.
(٣) المنجد الأبجدي : مرجع سابق ،ص ٨٢٣.

الضوابط العامة التي تجعل للعمل الفني تأثيرا سارا ممتعا على المشاهد، ويندرج تحت هذا التعبير عناصر فنية جمالية تؤدي مراعاتها إلى تحقيق المتعة والجمال في العمل الفني ومن هذه العناصر (التماثل - التناظر- التوافق- التوازن- التناسب) ويزداد العمل الفني جمالا ومتعة إذا ابتعد عن الغموض في القراءة مع الحرص على تحقيق هذه العناصر الجمالية كلها أو بعضها - وسيتناول الباحث الإيضاح النظري والعملي المعزز بالنماذج لهذه العناصر.

الأحرف الخمسة : يقصد بها (الباء والتاء والثاء والنون والياء) في حالة اتصالها في البداية وفي الوسط فقط لأنها في هاتين الحالتين تتماثل صورها الكتابية دون أي اختلاف وإن اختلفت أصواتها.

خط الأساس (أو الكرسي): هو الخط الأفقي الذي تجلس عليه معظم الأحرف حسب الشرح الذي يحددها ومنه تظهر أجزاء الأحرف التي ترتفع فوقه وأجزاء الأحرف التي تهبط تحته.

خط القمة : هو الخط الأفقي الذي يرسم الحد الأعلى للإرتفاع العمودي للأحرف ذات الأجزاء العمودية مثل (الألف واللام والكاف المنتصبة وعمود الطاء أو الظاء)، ومنه يتحدد موقع رؤوس بعض الأحرف التي ترتفع فوقه.

خط القاع : هو الخط الأفقي الذي يُرسم تحت الأساس (أو الكرسي) وبه تتحدد المواقع المتماثلة لبعض الأحرف الهابطة، والمواقع المتماثلة لأحرف أخرى يكون هبوطها أكثر.

الأحرف الطبقية : وهي الحروف التي صورها في معظم فنون الخط العربي على شكل طبق وهي (الباء والكاف والفاء).

الأحرف الكأسية : وهي الحروف التي صورها على شكل كأس وهي (السين والشين والصاد والضاد والقاف والنون واللام والياء).

حدود الدراسة :

« الجانب النظري »

وقد اشتمل على دراسة المجالات التالية :-

أولا - الناحية التاريخة :

من بداية اختراع الفينيقيون للحروف الهجائية حتى تطورت الكتابة التي إتخذها العرب الأقدمون (الأنباط) والتي اشتقت من الكتابة الآرامية وحتى المرحلة التي عرف فيها الخط النبطي بمراحله التالية، كما جاءت تقريريا في : (إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ١٩٨٤م) ، (زكي صالح، الخط العربي، ١٩٨٣م):-

* المرحلة الأولى : مرحلة الأخذ بدون تصرف من الحروف الآرامية.
* المرحلة الثانية : مرحلة التحوير والتصرف، وفيها تحولت الكتابة من الأصل الآرامي إلى التطور النبطي.
* المرحلة الثالثة : مرحلة النضج وفيها ابتعد الخط النبطي كثيراً عن الكتابة الآرامية.
* المرحلة الرابعة : إشتق العرب الشماليين (شمال الجزيرة العربية) من الخط النبطي خطاً لهم قريب الشبه من الخط النبطي.
* المرحلة الخامسة : المرحلة التي انتقل الخط فيها إلى عرب الحجاز حيث أدخلوا عليه تطويراً تظهر فيه ملامح عربية تشبه كثيرا ملامح الكتابة العربية المعروفة الآن.

وهذه شملت الإجابة على التساؤل رقم (١).

ثانيا : التعرض لأنواع الخطوط العربية (الكوفي - الثلث - النسخ - الفارسي - الرقعة- الديواني - الجلي الديواني) وتعدد أساليبها والقيم الجمالية التي تولدت عن القيم الفنية (توافق - تماثل - تناظر - توازن - تناسب) في كل نوع من أنواع الخط العربي. وتشمل على التساؤل رقم (٢، ٣).

ثالثا : الربط من الناحية الجمالية بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي فيما يختص وتطور مجالات الفن الإسلامي، وأسباب اختيار خط النسخ في كتابة القرآن الكريم والشعر. (التساؤل ٤) «انظر تساؤلات البحث ص ٦»

« الجانب العملي »

وفيه يعرض الباحث نماذج لما تم تناوله في الجانب النظري مع تحليلها لإيضاح القيم الفنية في الخطوط العربية المتنوعة : حيث تشتمل على نماذج لكبار الخطاطين من القدامى والمعاصرين.



منهج الدراسة :

من أجل الوصول إلى نتائج علمية دقيقة اتبع الباحث المنهج التاريخي عند مناقشة محتويات الفصل الثاني وماله علاقة بالنواحي التاريخية، وقد عرف (ذوقان عبيدات، وآخرون، المنهج التاريخي بأنه منهج يهتم بجمع الحقائق والمعلومات من خلال دراسة الوثائق والسجلات والأثار، ويستخدم هذا الأسلوب في دراسة الظواهر والأحداث والمواقف التي مضى عليها زمن قصير أو طويل فهو مرتبط بدراسة الماضي وأحداثه، كما يرتبط بدراسة ظواهر حاضره من خلال الرجوع إلى نشأة هذه الظواهر والتطورات التي مرت عليها)(١)

كذلك قام الباحث باستخدام المنهج الوصفي لمناقشة ووصف المعلومات التي سترد في هذا البحث، بصفة عامة حيث ينقسم المنهج الوصفي إلى ثلاث أنماط وهي:

١- دراسة العلاقات المتبادلة .
٢ - الدراسات التتبعية .
٣ - الدراسات المسحية : وهي ما يناسب هذا البحث حيث " تهتم بجمع المعلومات والبيانات موضوع الدراسة من أجل وصفها "(٢)

فلقد تتبع الباحث المنهج التاريخي لمعرفة واستخلاص الآراء المتعلقة بأصول الكتابة العربية وتطورها باتباع الخطوات التالية:-

---

(١) ذوقان عبيدات وآخرون : البحث العلمي مفهومه، أدواته، وأساليبه، عمان، دار مجدلاوي للنشر، ص ١٧٣.
(٢) المرجع السابق: ص ٢١٧.

١ - استبعاد الآراء التي لاتعتمد على الأدلة العلمية في نشأة الكتابة العربية، وإيضاح نتيجة البحث العلمي في هذا الصدد وهو أن الكتابة العربية قد تبلورت في المرحلة النبطية التي جاءت بعد المرحلة الآرامية والفينيقية، وعرض لبعض الآثار الكتابية التي استدل بها العلماء على تاريخ الكتابة العربية.

٢ - تتبع تاريخ وتطور الكتابة العربية من قبيل بعثة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حتى العصر الأموي.

٣ - إيضاح ماخلفته العصور الإسلامية من نهاية العصر الأموي حتى عصرنا الحاضر من أنواع الخطوط ومجالاتها ودور تلك الأنواع في مجالات الفنون الإسلامية.

كما استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل مختارات من النماذج الخطية التراثية أو لبعض الخطاطين المعاصرين بغية استخلاص القيم الجمالية التي نتجت عن القيم الفنية وهي: -

١ - التماثل.
٢ - التناظر.
٣ - التوافق.
٤ - التوازن.
٥ - التناسب.

ثم تحليل أجزاء الحروف في كل فن من فنون الخط العربي بغية إيضاح الجمال الذاتي لكل حرف.

مع ملاحظة أن الباحث لم يتبع طريقة ترتيب هذه الحروف هجائياً، بل عمد إلى ترتيبها فنيا، حيث اعتمد على علاقة التماثل أو التقارب بين صور الحروف.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

تاريخ الكتابة العربية وتطورها

الدراسات السابقة :

لم يجد الباحث دراسات لها علاقة مباشرة بموضوع بحثه وإنما وجد بعض الدراسات الغير مباشرة والتي نوردها فيما يلي :-

١ - « صبرى أحمد السيد، بعنوان :- دراسة القيمة الفنية للخط الكوفى على المنسوجات الإسلامية وبحث إمكانية الاستفادة منها فى تصميم المعلقات المطبوعة »، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، ١٩٧٩م .

وهدفت هذه الدراسة إلى محاولة لكشف النقاب عن قيم جمالية تشكيلية يتضمنها الخط الكوفى على المنسوجات الإسلامية وعمل مقارنة تحليلية لأبجديات الخط الكوفي في محاولة للتوصل إلى أبجدية موحدة يمكن استخدامها تشكيليا فى تصميمات المعلقات المطبوعة مما قد يثرى فن طباعة المنسوجات الحديثة.

وقد تحدث الباحث عن نشأة الخط العربي والمراحل التي مرت بها الكتابة العربية حتى وصلت إلى عرب الحجاز، وتحدث عن أسباب تعدد أسماء الخط وكيف أنه كان يسمى باسم البلد الذى اشتهر فيه. وتحدث عن اهتمام النبي عليه السلام بالكتابة لأنها الوسيلة الوحيدة لتدوين كلام الله سبحانه وتعالى، وعن أسباب العناية بالخط العربي.

وانتقل بعد ذلك إلى التحدث عن نشأة الخط الكوفي وتطوره، ورجح أن يكون إنتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة لانشغال العرب في عصر الفتوحات بالحرب وسياسة الدولة الجديدة وتحدث عن أنواع الخط الكوفي وذكر أن هناك تقسيما تقليديا لأنواع الخط الكوفي وهي:-

١ - الكوفي البسيط .
٢ - الكوفي المورق .
٣ - الكوفي المخمل .
٤ - الكوفي المعقد.
٥ - الكوفي الهندسي.

وذكر أن هناك تقسيما آخر على أساس ماكان يؤديه الخط الكوفي من أغراض وهذه الأنواع هي :-

١ - خط التحرير.
٢ - خط : المصاحف .
٣ - الخط الثقيل أو اليابس أو التذكاري.

وقد تناول البحث في شقه التحليلي أبجدية تشكيلية متطورة عن نوع واحد من أنواع الخط العربي (الكوفي) من حيث تقسيماته ولم يتعرض لأنواع الخط العربي الأخرى أو لجماليات الخط العربي بصفة عامة، واشترك مع هذا البحث في تحديد أنواع الخط الكوفي وتاريخه.

٢ - بحث قام به (محمد فهد عبدالله الفعر)، بعنوان « تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري »، رسالة ماجستير منشورة، جدة، تهامة للنشر، ١٤٠٥هـ.

وهدف البحث إلى محاولة جمع نقوش الحجاز وكتاباته ودراستها دراسة علمية حين كان الحجاز مركز الثقل السياسي للدولة العربية الإسلامية قبل انتقال الخلافة إلى الكوفة.

وقد تحدث الباحث عن أنواع الخطوط العربية القديمة من خط محقق إلى خط مطلق ثم تحدث عن ألقاب الأقلام وإجادة تحريرها وبعدها تحدث عن صفة الخط الجيد وما وضعه علماء الخط من « نسبة فاضلة » للخط العربي وقام بدراسة هذه النسبة الفاضلة ثم تطرق الباحث إلى تاريخ وضع النقط والشكل في النقوش الأثرية.

كما شمل البحث التحدث عن الكتابة في الحجاز قبل عصر الكوفة ثم تحدث عن الكتابة القرآنية في الحجاز وتطورها. وعن اشتقاق الخط العربي، وناقش النظريات

المتعددة مثل نظرية التوقيف والنظرية الحميرية والنظرية الحيرية والنظرية النبطية وتكلم عن أصل تسمية الخطوط بأسماء إقليمية.

وقد قام بدراسة النقوش والكتابات العربية في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى نهاية القرن الرابع الهجري وقام بمقارنة للكتابة والنقوش في الحجاز مع كتابات ونقوش من أقطار اسلامية أخرى.

وقام بدراسة النقوش والكتابات الحجازية منذ القرن الخامس الهجري حتى منتصف القرن السابع الهجري وتحدث عن انتشار الكتابات الزخرفية في نقوش الحجاز واستخلص الباحث أهم النتائج العلمية التي توصل إليها بعد عمل المقارنات والتحليلات الفنية للنقوش وأن مدرسة الحجاز الكتابية هي المدرسة الأم لكل المدارس الكتابية في مختلف الأقطار الإسلامية، ويلاحظ بأن هذا البحث تاريخي توثيقي ويشترك مع هذا البحث فقط في ما يتعلق بأصول الكتابة ونشأتها.

٣ - حاتم عبدالحميد خليل: بعنوان « القيمة البنائية للخط الكوفي وامكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية »، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.

وهدفت هذه الدراسة إلى استخلاص القيم البنائية المنبثقة عن خصائص النظام البنائي لحروف الخط الكوفي بطرزها المتنوعة، بهدف توظيفها في تصميم اللوحات الزخرفية المسطحة لطلاب كلية التربية الفنية.

وتناولت الدراسة الخط العربي من خلال تاريخه، نشأته، أساليبه المتعددة بنوعيها الهندسي واللين، ثم هندسة الخطوط العربية واعتبار صحتها وشروط الخط الجميل وأوجه تجويده، وتعرض بذلك لتطور الكتابة العربية والخط الكوفي من خلال عرض لتطور الحروف والكتابات والزخارف الكوفية على النقوش في القرون الخمسة الأولى للهجرة. كما تعرض لمراحل تطور الخط الكوفي ممثلة في أنواعها المختلفة.

وتحدثت الدراسة عن القيم البنائية للخط الكوفي والأساس الهندسي البنائي وتحليل لخصائص النظام البنائي والتشابه والإختلاف في طرز الخط الكوفي، وكذلك تحدث عن أهمية توظيف القيم البنائية للخط الكوفي في تصميم اللوحات الزخرفية.

وقام الباحث بعمل تجربة للحكم على أهمية استخلاص النظام البنائي لحروف الخط الكوفي بطرزه المتنوعة والقيم البنائية المنبثقة عن هذا النظام، لتحقيق الإبداع ولبيان أهمية ذلك في المجال التعليمي.

وقد توصل الباحث إلى أن هناك فرق بين مستوى الطلاب عند تناول الخط في تصميماتهم المسطحة قبل معرفة الخصائص والقيم التي تمكن لبنائياته وتنظيم تراكيبه وبعد معرفتها .. ويلاحظ هنا أيضا بأن هذه الدراسة ركزت على الخط الكوفي فقط من حيث التحليل والشرح ويشترك مع هذا البحث في تاريخ الكتابة وأساليبها بشكل مختصر.

٤ - (سهيلة ياسين الجبوري، « أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي » رسالة ماجستير، جامعة بغداد ، ١٩٧٧م)

هدفت هذه الدراسة إلى تتبع أصول الخط العربي واستعرضت أراء الباحثين القدامى والمحدثين في ذلك وتحدثت عن علاقة خط الأنباط بالخط العربي وتطور الخط العربي قبل الإسلام واستعرضت أراء العلماء ورجحت الرأي القائل أن أصل الخط العربي من الخط النبطي ودرست النقوش العربية قبل الإسلام دراسة مفصلة.

وتحدثت عن انتقال الخط العربي إلى الحجاز موضحة أنه كان مستعملا هناك في مطلع القرن السادس. كما بينت طرق انتقاله وأعطت رأياً في ذلك مناقشة لأراء بعض العلماء في هذا الموضوع.

ثم تحدثت عن الخط في عصر النبوة. وقامت بدراسة أربع رسائل منسوبة إلى هذه الفترة. ثم دَرَسَت الخط الذي كان في العصر الأموي وتطور أشكال حروفه مع ذكر أثر خلفاء بني أمية في تطوير الخط واجادته.

وأخيرا تحدثت عن الشكل والاعجام لما لهذين الأمرين من أثر واضح على الخط العربي فدرست نشوءهما وعلاقاتهما بالشكل والإعجام في الخطوط السامية الأخرى كالعبرانية والسريانية. كما درست تطورهما منذ بدء ظهورهما إلى نهاية العصر الأموي، وهذه الدراسة تشترك مع هذا البحث في شقه التاريخي وتطور أشكال حروف الكتابة العربية.

تاريخ الكتابة العربية وتطورها:

تعد الكتابة من أهم أسباب التقدم الحضاري، وهي رمز للّغة كما أن اللغة رمز للفكر، وقد استخدمها الإنسان منذ القدم لأغراضٍ شتى.

وقد أجمعت المراجع(١) أن الكتابة بشكل عام مرت في أطوار رئيسية هي: الطور الصوري والطور الرمزي والطور المقطعي ثم الطور الهجائي الذي تم فيه استبدال الصور الرامزة إلى أصوات الحروف.

ولقداتفقت أغلب المراجع(٢) على أن أصول الكتابة العربية ترتكز على الآراء التالية:

- رأي يقول أن اللغة العربية (توقيفية) من عند الله وأنه سبحانه وتعالى علم آدم الأسماء كلها فكتب بها، فلما أظل الله الأرض بالغرق، ثم أنجاب عنها الماء أصاب كل قوم كتابهم وكان الكتاب العربي من نصيب اسماعيل عليه السلام.
- رأي آخر يذكر أن الكتابة العربية مستمدة من الخط المسند الحميري (في اليمن).
- رأي ثالث يقول أن ثلاثة أشخاص من (طي) قاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية ثم علموها أهل الأنبار.

إلا أن معظم المراجع شككت في الآراء السابقة لإفتقادها إلى الحجج المؤكدة لها والدالة على صحتها .

- ورأي رابع وهو الذي اتفق عليه أكثر الباحثين وهو أن الكتابة العربية متولدة من كتابة الأنباط المتولدة هي أيضا من الكتابة الأرامية، وهو ما يرجحه الباحث، لأن هذا الرأي تسنده الأدلة المادية كما سيتضح لاحقاً.

---

(١) مثل : ناجي زين الدين المصرف : مصور الخط العربي، بغداد ، مكتبة النهضة، ١٩٧٢م.
(٢) مثل : زكي صالح : الخط العربي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٣م.

الأصول التاريخية للكتابة العربية :

بذل المحققون من علماء الحضارة الإسلامية جهودا طويلة وشاقة في معرفة الأصول التاريخية للكتابة العربية، فكشفوا عن بعض الآثار التي وجدوها على الأحجار والأبنية التي ساعدتهم على إستنتاج آراء علمية يمكن الإطمئنان إليها حينا من الدهر حتى يثبت فيما بعد ما قد يكون أصح من هذه الآراء، فقد ذكر بعض الباحثين أن الفينيقيين كانوا أول من إخترعوا حروف الهجاء (١)، وقد طوروها من الكتابة السينائية والهيروغلوفية، وتطورت الأبجدية لدى الفينيقيين من الكتابة التصويرية التي كانت تستخدم الصور للدلالة على حروف الكلمات إلى أن وصلت إلى مرحلة متطورة تم فيها الإنتقال من الصور الرامزة لأصوات الحروف إلى أشكال مختزلة حلت محل الصور لترمز إلى الحروف. ويقول الدكتور شعبان خليفة « اشتق هؤلاء الفينيقيون كتابتهم الهجائية من الرسوم التصويرية المصرية القديمة التي صادفوها بكل تأكيد في سيناء، وذلك عن طريق أخذ جزء من الصورة التي تبدأ كلمتها بأول حرف منه وعلى سبيل المثال اشتقوا حرف الألف من رأس الثور الذي كان ينطق ألف، ورسموا جزءا من صورة البيت وكان اسمه عندهم أيضا بيت للدلالة على حرف الباء، ورسموا الجمل ليدل على حرف الجيم... »(٢).

وقد أجمعت المصادر(٣) أن الأبجدية الفينقية (أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت) هي أصل الأبجدية العربية والأبجديات الأخرى التي اشتقت

(١) حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم ، دار القلم، دمشق،١٤١٠هـ، ص ٥٢ ،
شعبان عبد العزيز خليفة : الكتابة العربية في رحلة النشوء والإرتقاء القاهرة للنشر والتوزيع، ص ٤٨.
(٢) شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ٤٧ .
(٣) شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ٥٥ ،
عبدالفتاح مصطفى غنيمة : دراسات حول الكتابة العربية موسوعة الفنون الإسلامية، ص ٥٠ .

من الفينيقية كاليونانية والسريانية ، وقد أضاف كل قوم الحروف الصوتية التي تناسب لغاتهم (١). وقد ذكر شعبان خليفة:

« إن نقش الملك أحيرام ملك جبيل الفينيقي والذي وجد على قبره ويرجع تاريخه إلى ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا، هو أول نقش مقروء بهذه الأبجدية وجاءت بعده في تواريخ متفاوتة نقوش أخرى منها نقش (يحميلك) وعثر عليه في جبيل أيضا ويرجع إلى القرن العاشر قبل الميلاد، ونقش الملك (كيلاموا) ويرجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد ونقش (يحاوميلك) ويرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد ونقش (تبنيت وأشمونعرز) ويرجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد ».(٢)

ومن الخط الفينيقي اشتقت عائلات من الخطوط كاليونانية والعبرية القديمة والآرامية التي ينتمي إليها الخط العربي .. وقد جاور الآراميون الفينيقيين فترة طويلة وأخذوا كتابتهم منهم مباشرة (جاء اشتقاق الكتابة الآرامية من الفينيقية فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العاشر قبل الميلاد)(٣)، وكونوا لهم حضارة استمرت حتى القرن الثاني قبل الميلاد حيث انهار الآراميون سياسيا وعسكريا وأثر ذلك على كتابتهم فتغيرت من مكان إلى آخر واستقلت كل كتابة على حدة فتفرعت الخطوط الآرامية إلى خط سرياني وخط عبري مربع وخط نبطي وهو الذي ينسب إليه الخط العربي، وقد أجمع العديد من المراجع(٤) أن الأنباط هاجروا من الجزيرة العربية قبل الميلاد تقريبا فيما بين القرن الرابع والخامس، وسكنوا جنوب سوريا والأردن والعقبة وسيناء واتخذوا البتراء (سلع) عاصمة لهم، وقد أخذ الأنباط خطهم من الخط الآرامي وطوروه، ووصلت الكتابة النبطية إلى مرحلتها الأخيرة بعد أن مرت بثلاث مراحل(٥): -

(١) شعبان عبد العزيز خليفة : الكتابة العربية ، ص ٤٨ .
(٢) المرجع السابق : ص ٥٥ .
(٣) حسن ظاظا : المرجع السابق، ص ٩٣ .
(٤) مثل : زكي صالح : الخط العربي ،القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ص ٢١ .
و : إبراهيم جمعه : قصة الكتابة العربية ، القاهرة ، دار المعارف ص ١٥ ،
شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ١٠٢ .
(٥) إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧.

* المرحلة الأولى : مرحلة الأخذ بدون تصرف من الحروف الآرامية، التي كانت تميل إلى التربيع، (ويقصد بالتربيع أن أجزاء الحروف الرأسية والأفقية تتلاقى في زوايا قائمة بدون تقويس).

* المرحلة الثانية : مرحلة التحوير والتصرف وفيها تحولت كتابة الأنباط من الأصل الآرامي إلى التطور النبطي.

* المرحلة الثالثة : مرحلة النضج وفيها إبتعد الخط النبطي كثيرا عن الكتابة الآرامية، وبلغ هذا الوليد النبطي أشده فصارت لـه ملامحه النبطية الخاصة وكانت صورته تميل إلى الإستدارة رغم مايبدو فيها من تربيع، و أصبحت الخطوط أكثر ليونة عن ذي قبل .

علاقة الخط العربي بالخط النبطي :

لقد اطمأن المحققون من علماء الآثار إلى سلامة الرأي القائل بأن الخط العربي مأخوذ من الخط النبطي عن طريق نقوش حجرية اكتشفت في أماكن متفرقة بين العراق وسوريا وسمي كل حجر بـإسم المكان الذي عثر عليه فيه فمن هذه النقوش(١):

١ - نقش النمارة وتاريخه سنة ٣٢٨ م وهو من الكتابات النبطية المتأخرة التي كانت أصلا من أصول الكتابة العربية، وقد عثر عليها في بلاد الشام (شكل ١).

(١) صلاح الدين المنجد : دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص ٢١ ،
سهيلة ياسين الجبوري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، بغداد، ص ٥٢ ،
عفيف بهنسي : الخط العربي . أصوله . نهضته . إنتشاره دمشق، دار الفكر، ص ٢٤ .

شكل - ١ -

نقش النمارة ، وهو شاهد قبر إمرئ القيس (١)

(نقلا عن : صلاح الدين المنجد ، دراسات في تاريخ الخط العربي ، ص ٢٠)

وقد أورد : محمد طاهر كردي ترجمة لنفس النص (شاهد قبر إمرئ القيس) (٢)

شكل (٢)

خط نبطي من قبر امرئ القيس ٣٢٨ ميلادية						
[illegible]	تي نفس	[illegible]	شمر	[illegible]	مذحجو عكدى	[illegible]
[illegible]	مر	[illegible]	وملك	[illegible]	وجاء	
[illegible]	القيس	[illegible]	معدو	[illegible]	يزجو	
[illegible]	بر	[illegible]	ونزل	[illegible]	ف	
[illegible]	عمرو	[illegible]	بنيه	[illegible]	حج	
[illegible]	ملك	[illegible]	الشعوب	[illegible]	نجرن	
[illegible]	العرب	[illegible]	ووكله	[illegible]	قلم	
[illegible]	كله	[illegible]	لفرس	[illegible]	يبلغ	
[illegible]	دو	[illegible]	ولروم	[illegible]	ملك	
[illegible]	اسر	[illegible]	الاسدين	[illegible]	مبلغه	
[illegible]	التاج	[illegible]	وشررو	[illegible]	عكدى	
[illegible]	وملك	[illegible]	وملوكهم	[illegible]	هلك	
[illegible]	مدينة	[illegible]	وهرب	[illegible]	سنة	

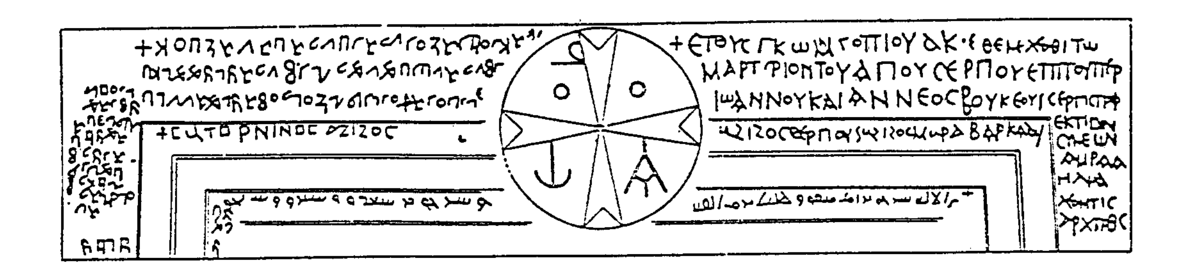
شكل - ٢ -

(١) عن : صلاح الدين المنجد : مرجع سابق ،ص ٢٠ .

(٢) عن : محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه ، القاهرة ،مكتبة الهلال، ص ٢٠.

٢ - ونقش ثان وهو نقش تاريخه ٥١٢ م عثر عليه فيما بين قلسرين ونهر الفرات، وقد وجد على واجهة كنيسة(مارسركيس).(١)

وكان هذا النقش مكتوبا بثلاث لغات هي اليونانية والسريانية والعربية في(شكل٣)، (وتقرأ هكذا « بسم الإلـه : ترحو برمع فيمو بر مر القيس وشر حوبر سعد و سترو وشريحو » هذه كلها أسماء).(٢)



- ١ -

شكل - ٣ - (عن صلاح الدين المنجد ،مرجع سابق)

٣ - نقش ثالث وهو نقش حران وتاريخه ٥٦٨ م وعثر عليه في خرائب كنيسة تقع في منطقة حران (شكل ٤).

ونصه :

(١) سهيلة ياسين الجبوري المرجع السابق، ص ٥٢ .

(٢) صلاح الدين المنجد : المرجع السابق، ص ٢١ .

أنا شرحبيل بر ظلمو بنيت ذا المرطول
سنت ٤٦٣
خيبر

شكل - ٤ - (عن صلاح الدين المنجد: مرجع سابق)

٤ - ونقش أخير يسمى نقش أم الجمال الثانية يرجح أن يكون تاريخه القرن السادس الميلادي . وقد وجد في سوريا شكل (٥) ونصه :

الله
بن عبيده بن كاتب
العبيد أعلى بنى
عمري كتبه عنه من
يقرؤوه .

شكل - ٥ - (عن شعبان خليفة: مرجع سابق)

وعند التمعن في النقوش النبطية المكتشفة نرى أن النقوش القديمة منها لايوجد فيها كلمات كاملة لها هوية عربية ولكن قد نجد بعض الحروف المفردة لها رسم الحرف العربي. (شكل١) ثم إذا تمعنا في النقش (شكل ٣) نجد في بعض الكلمات تركيبات عربية واضحة وأما النقوش في الشكلين (٤، ٥) فقد كتبت بخط عربي واضح نسبياً يشبه كثيرا الخط المقور الذي عرف فيما بعد في العصر الإسلامي. من هنا نلحـظ التطور الذي حصل في الكتابة العربية وانسلاخها من أصلها النبطي إلى صورتها العربية التي عرفت قبل الإسلام .. وقد تميزت الكتابة النبطية بخصائص انتقلت كما هي إلى الخط العربي دون تغير ومنها:

«(١) تربط حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، إلا الحروف التي لاتربط بالحروف التي تليها، كالدال، والزاي، والواو.

(٢) تستعمل أشكال لبعض الحروف في أوائل الكلمات تخالف أشكالها إذا جاءت في آخر الكلمة كالهاء والياء.

(٣) كانت الحروف خالية من الإعجام.

(٤) تاء التأنيث لاتكتب بالهاء بل بالتاء المبسوطة مثل:

امت : امـــة

سنت : سنـة

(٥) الألف التي ترسم بعد الفتحة الممدودة لم تكن ترسم في الكتابة النبطية مثل:

عـــم : عـــام

ثلث : ثلاث » (١).

---

(١) ـ صلاح الدين المنجد : المرجع السابق، ص ١٩،

ـ سهيلة الجبوري : المرجع السابق ، ص ٤٠ .

وبعد أن اطمأن المحققون إلى سلامة هذه الإستنتاجات من دراسة طبيعة الكتابة النبطية في ضوء النقوش المذكورة بدأت تتضح لهم العلاقة بين الخط العربي وخصائص الكتابة النبطية التي سبقته في التاريخ حيث ماتزال تلك الخصائص التي تمثلت في النقوش النبطية المذكورة ماثلة في الكتابة العربية المستخدمة في أواخر الجاهلية وخلال القرنين الأول والثاني من الهجرة إذ كانت حروف الكتابة في تلك الفترة خالية من الإعجام كما كانت كتابة تاء التأنيث بالشكل المفتوح وحذفت الألف من بعض الكلمات بالرغم من ظهورها في الصوت اللساني مثل ثلث (ثلاث) كما لوحظ في الأشكال السابقة وقد استطاع عرب الشمال أن يشتقوا لهم خطا من الخط النبطي القديم. ظل فترة من الزمن قريب الشبه كثيرا بهذا الأصل النبطي، وتبلغ هذه الفترة قرابة قرنين(١) انتقل بعدها إلى عرب الحجاز الذين أدخلوا عليه تطورا جديدا تظهر فيه ملامح عربية تشبه كثيرا ملامح الكتابة العربية المعروفة لنا الآن، وإن ظلت محتفظة ببعض آثار الكتابة النبطية المتأخرة التي كانت بدورها هي الأصل المباشر للكتابة العربية القديمة والأرجح أن هذا التطور قد وقع مابين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن الخامس الميلادي(٢).

---

(١) إبراهيم جمعه : المرجع السابق، ص ١٨.

(٢) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه ،القاهرة، مكتبة الهلال، ص ٢١.

الكتابة العربية قبل البعثة المحمدية وبعدها :

لقد اختلف المؤرخون في كيفية وزمن انتقال الكتابة إلى عرب الحجاز وفي الأشخاص الذين أدخلوها إلى الحجاز، فبعض الباحثين رأوا أن انتقال الكتابة كان في نهاية القرن الخامس الميلادي(١) والبعض الآخر رأى أنها دخلت الحجاز في منتصف القرن السادس الميلادي(٢) وبعضهم آثر أن يوفق بين الرأيين فيرى أن دخول الكتابة العربية إلى الحجاز كان في رأس القرن السادس الميلادي(٣).

وسبب هذا الإختلاف فيما أعتقد أن المؤرخين القدماء استنتجوا تاريخ الإنتقال من روايات تحدثت عن أشخاص عاشوا في فترات مختلفة وتحدثت هذه الروايات المختلفة عن أن هؤلاء الأشخاص هم الذين نقلوا الخط العربي إلى الحجاز ، وقد رددت بعض المصادر أسماء ثلاثة أشخاص يعتقد أنهم هم الذين نقلوا الخط العربي إلى الحجاز وهم : -

١ - حرب بن أمية .
٢ - أبو قيس بن عبد مناف .
٣ - بشر بن عبدالملك .

واعتبر بعضهم (٤) بشر بن عبد الملك هو من نقل الخط إلى الحجاز وعلمه أولا لحرب بن أمية ثم فيما بعد لسفيان بن عبد مناف وعن طريق هؤلاء انتشرت الكتابة في الحجاز.

واختلف أيضا في الطريق الذي سلكته الكتابة في وصولها إلى الحجاز فالتقت أغلب الأراء حول الأنبار والحيرة ثم عن طريق دومه الجندل إنتقلت إلى مكة والمدينة .

---

(١) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٢ .
(٢) شعبان خليفة ، المرجع السابق : نقلا عن Grohman, Adolf
(٣) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٤٣ .

ومهما يكن من أمر دخول الكتابة إلى الحجاز فالذي يهمنا هو أن الكتابة كانت معروفة لدى العرب في الجاهلية وأنهم استخدموها في أغراض شتى(١) وأن الخط سمي بأسماء الأقاليم التي جلب منها(٢). فقد عرف الخط قبل البعثة بالخط النبطـــــــى ثـــم عــــرف فيما بعد بالخط المكي بعد أن بعث الله سبحانه وتعالى النبي عليه السلام إلى الناس بشيرا ونذيرا وهاجر إلى المدينة.

وبعد أن مكن الله نبيه ونصره وبدأت دولة الإسلام تكبُر استخدم الخط المكي إستخدامات شتى(٣). وعرف بالخط المدني، وبعد أن انتقل مركز النشاط السياسي إلى العراق في البصرة والكوفة(٤) عرف هناك باسم الخط الحجازي.

وبانتشار الدين الإسلامي أصبحت الحاجة ملحة لتعليم المسلمين القراءة والكتابة لاسيما وأن القرآن الكريم قد نوه بفضل القراءة والكتابة في أول سورة أنزلت على النبي عليه السلام : -*(إقرأ باسم ربك الذي خلق * خلق الإنسان من علق * إقرأ وربك الأكرم * الذي علم بالقلم * علم الإنسان مالم يعلم)*- (٥).

وفي آيات أخرى أقسم الله تعالى بالقلم فقال: -*(ن * والقلم ومايسطرون)*-(٦) وأقسم بالكتاب فقال -*(والطور * وكتاب مسطور)*- (٧)، وفي أطول آية تحدث عن استخدام الكتابة في المعاملات بين الناس فقال في سورة البقرة -*(يأيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه)*-(٨).

(١) ككتابة المعلقات والعهود والديون وغيرها .
(٢) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٢٢ .
(٣) ككتابة الوحي وكتابة رسائله عليه السلام إلى الملوك .
(٤) في خلافة عمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم أجمعين .
(٥) سورة العلق ، آية (١ - ٥).
(٦) سورة القلم ، آية (١).
(٧) سورة الطور ، آية (١).
(٨) سورة البقرة ، آية ٢٨٢

وقد كان النبي عليه السلام يؤكد أهمية الكتابة في نشر دينه الذي أرسله الله به إذ جعل فدية الواحد من أسرى قريش -في غزوة بدر- أن يعلم عشرة من صبيان المسلمين الكتابة(١).

وأيضا جعل لنفسه كتبة يكتبون الوحي، فالقرآن لم ينزل دفعة واحدة وإنما نزل متفرقا على مدى ثلاثة وعشرين عام، فكان الصحابة من كتبة الوحي يكتبونماينزل من الآيات تباعا، حيث كان يأمرهم عليه السلام بتدوين الآيات والسور حسب ترتيب نزولها.

ومن ناحية أخرى كانت الكتابة في صدر الإسلام وسيلة للاتصال الخارجي وارتبط بها انتشار الدين الإسلامي في خارج الجزيرة فكتبت بها رسائله عليه السلام إلى الملوك يدعوهم إلى الإسلام .(شكل ٦)، وبذلك أصبحت وظيفة الكتابة دينية واجتماعية وسياسية ولقد كثر عدد كتاب الرسول عليه السلام واختلف في عددهم إلا أن أغلب المراجع(٢) ذكرت أن من كتاب النبي صلى الله عليه وسلم كل من الخلفاء الراشدين عمر إبن الخطاب وعثمان بن عفان، وعلى بن أبي طالب ومن الصحابة خالد بن أبي سعد بن العاص وحنظلة بن الربيع وزيد بن ثابت ويزيد بن أبي سفيان ومعاوية بن أبي سفيان وغيرهم رضي الله عنهم أجمعين وأول من كتب للرسول عليه الصلاة والسلام في المدينة المنورة أبيّ ابن كعب رضي الله عنه(٣).

---

(١) الخط العربي من خلال المخطوطات ، ص ١٩.

(٢) شعبان عبدالعزيز خليفة : المرجع السابق ، ١٢٥ .
صلاح الدين المنجد : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٣) زكي صالح : المرجع السابق، ص ٤٧.



رسالة الرسول عليه السلام إلى المقوقس عظيم القبط بمصر (١)

(شكل ٦)

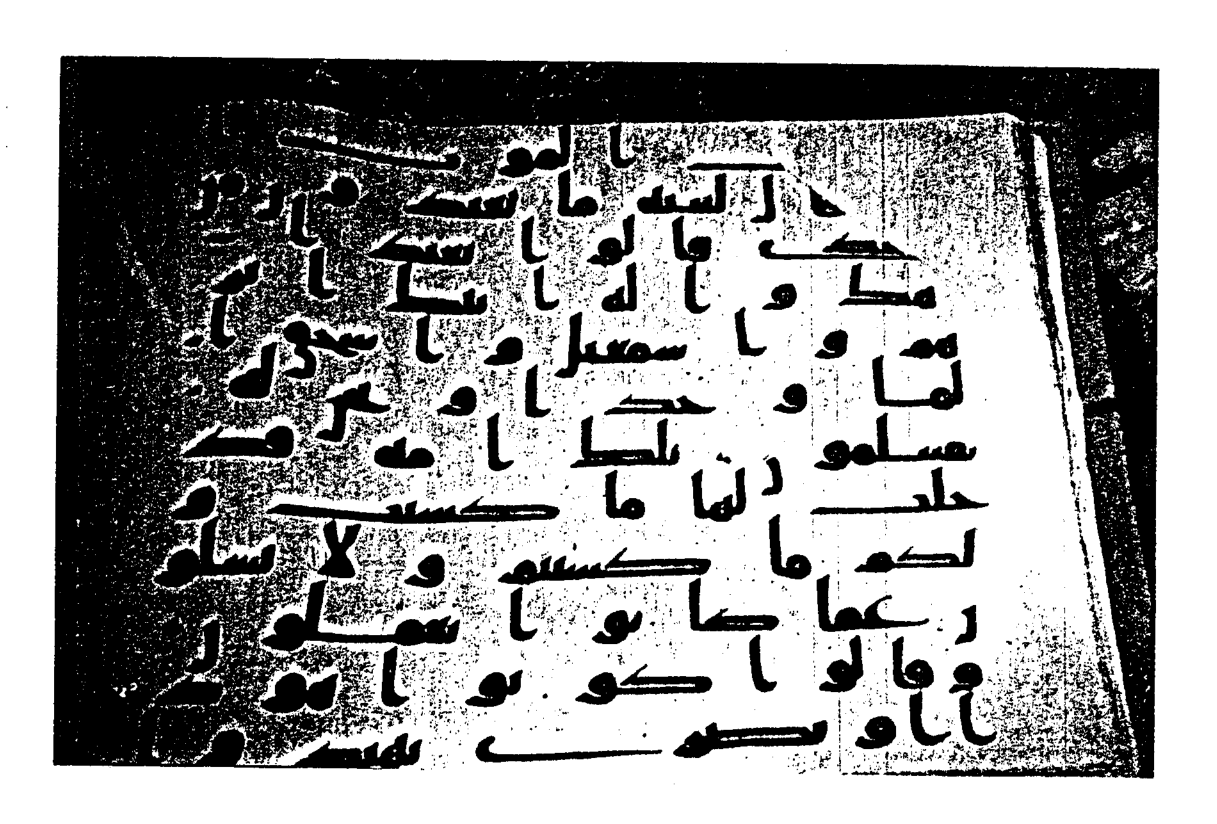
وقد ذكر (صلاح الدين المنجد) (٢) أن القرآن الكريم لم يجمع في حياة النبي عليه الصلاة والسلام حيث كان مكتوبا على الرقاع والعسيب (سعف النخل) متفرقا وفي خلافة أبي بكر الصديق إقترح عمر بن الخطاب وبعض الصحابة رضي الله عنهم أن يجمع القرآن خاصة بعد استشهاد الكثير من حفظة كتاب الله في الفتوحات الإسلامية فأمروا زيد ابن ثابت بجمعه لأنه كان من كتاب وحي الرسول عليه السلام ولأنه شهد آخر قراءة قرأها عليه السلام قبل وفاته وظلت هذه الصحائف محفوظة عند أبي بكر الصديق وبعد أن توفاه الله صارت عند عمر بن الخطاب ثم بعد وفاته احتفظت بها حفصة

---

(١) عن : أحمد الدشاش وآخرون : الخط العربي في التراث الفني الاسلامي ، وزارة المعارف ،١٤٠٧هـ.

(٢) صلاح الدين المنجد : المرجع السابق ، ص ٤٢ .

بنت عمر رضي الله عنهم أجمعين ثم أخذها الخليفة عثمان بن عفان من السيدة حفصة وأمر زيد بن ثابت الأنصاري وسعيد بن العاص الأموي وعبد الله بن الزبير وعبد الرحمن بن الحارث بكتابة عدة نسخ من القرآن الكريم (شكل ٧).



صفحة من المصحف الكريم الذي كتبه الصحابي الجليل زيد بن ثابت (عن صحيفة عكاظ عدد)

(شكل ٧)

ولقداختلف في عددالمصاحف التي أرسلهاعثمان بن عفان رضي الله عنه إلى الأمصار والأرجح أنها خمسة أرسل ثلاثة منهاإلى الكوفة والبصرة والشام وبقي الرابع في المدينة(١)والخامس أرسل إلى مكة.وقدأمرعثمان بن عفان رضي الله عنه بحرق جميع الصحف التي كانت من قبل.ومن المرجح أن الخط المدني هو الذي استحسنه المسلمون في عصرالخلفاءالراشدين وتخيروه لكتابة القرآن الكريم مجتمعافي مصحف واحدوالتزموا فيه بقواعدهجائية خاصة بالمصحف الكريم أطلق عليهااصطلاح(الرسم العثماني)نسبة إلى عثمان

---

(١) نفس المصدر ، ص ٤٨.

ابن عفان وهي القواعد التي ما تزال ملتزمة في إخراج المصاحف حتي عهدنا الحاضر بإجماع المسلمين علي أنها بالإضافة إلى ذلك كانت خالية من النقط ومن رموز الحركات الصوتية (الفتحة. الكسرة. الضمة. الشدة. السكون) ولكن لم يصل الباحثون إلى تحديد دقيق لملامح هذه الكتابة.

ويلاحظ أن هناك تشابها في بعض الخصائص الأخرى للخط المدني الذي كتب به المصحف في عهد عثمان مع بعض خصائص الخط النبطي من حيث مايلي :-

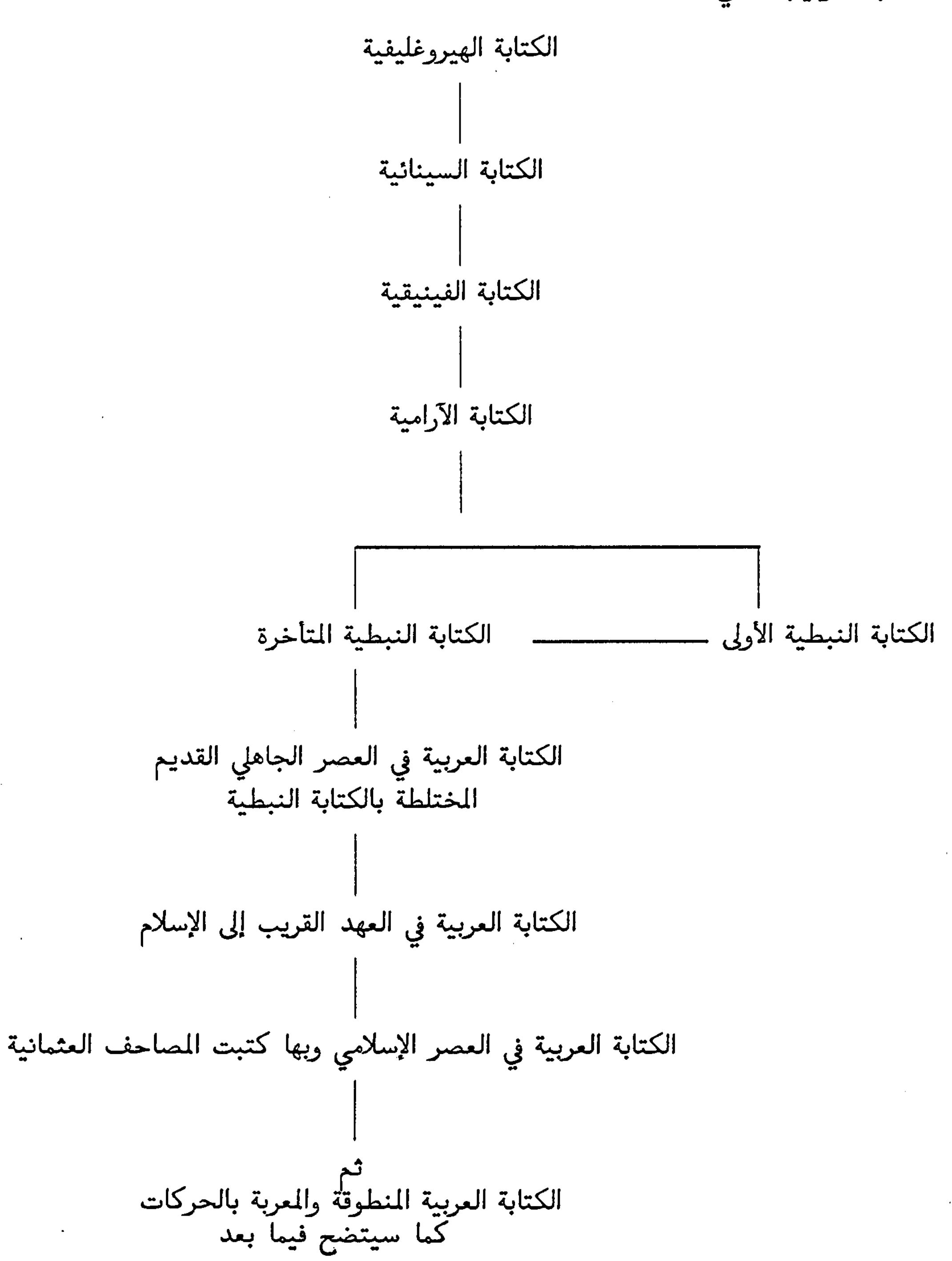
(١) إن الحروف من الكلمة الواحدة مرتبطة مع بعضها البعض ماعدا الحروف التي لاتربط (واو ، راء ، ... إلخ).

(٢) إن أشكال بعض الحروف تختلف في أول الكلمة عنها في آخرها كالهاء والياء.

(٣) إن تاء التأنيث تكتب في مواضع كثيرة بالتاء المفتوحة (نِعْمت ، لَعْنت).

(٤) إن الكتابة كانت خالية من النقط التي تساعد على نطق الأحرف المتشابهة مثل نقط الباء والتاء والثاء والجيم وبقية الحروف المنقوطة فلم تكن هذه النقط موجودة في هذه الكتابة المصحفية في عهد عثمان رضي الله عنه، وإنّما أُدخِلت النقط وأشكال الحركات والسكون في كتابة المصاحف بعد ذلك في بداية العصر الأموي كما سيوضح فيما بعد.

وبناء على ماسلف يمكن تصور تسلسل أطوار الكتابة العربية من أصولها التاريخية حسب الترتيب التالي :-



(د) المحاولة الفنية الأولى في الخط العربي :

مما سبق يتضح أن الخط الذي استحسنه المسلمون لكتابة المصاحف العثمانية، كانت له بعض صفات الخط المعروف لنا الآن، حيث كانت الأحرف لينة في بعض أجزائها ومتصلة الأحرف وصغيرة الحجم ومستقيمة الألفات وخلال النصف الثاني من القرن الأول الهجري(١) حاول بعض كتاب المسلمين المحاولة الفنية الأولى لتجويد هذه الكتابة.

وتمت هذه المحاولات في أول أمرها بمدينة الكوفة - التي أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر الخليفة عمر بن الخطاب عام ١٧ هـ - فظهرت هذه المحاولات في بداية أمرها على شكل أحرف كبيرة الحجم ذات اتجاهات عمودية تلتقي باتجاهات أفقية في زوايا قائمة، وفي نظام هندسي ينظم كل مجموعة من الكلمات في سطر واحد على خط أفقي مستقيم، فكان هذا هو أول شكل فني جميل ظهر في فنون الخط العربي، ولما كانت ولادته في مدينة الكوفة فقد أطلق عليه العلماء اسم الخط الكوفي الذي تطور فيما بعد على مر العصور الإسلامية إلى أشكال وأنواع كثيرة وامتزجت بها الزخرفة تارة ورسوم وأوراق الأشجار تارة أخرى كما سيتضح فيما بعد.

وقد تفرع فن الخط الكوفي إلى :

١ - الخط اليابس أو التذكاري أو المربع أو المزوّى:

ويتميز هذا الخط بالتربيع والجفاف، وهو ثقيل صعب الإنجار تؤدى به أغراض قليلة مثل تدوين بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والكتابة على شواهد القبور على الأحجار والأخشاب(٢) وتغلب عليه الضخامة حتي يصلح للحفر. ويرجح ابراهيم جمعة (٣) أنه إكتسب صفة اليبوسة من كونه نشأ في الكوفة وبالتالي تأثر

(١) عبد العزيز الدالي : الخطاطة، الكتابة العربية، القاهرة، مكتبة الخانجي، بمصر، ص ٦٤.

(٢) إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، دارالفكر العربي، ص ٣٨.

(٣) المرجع السابق : ص ٢٧.

ببعض الكتابات التي كانت موجودة في الإقليم الذي بنيت فيه الكوفة كالكتابة السريانية أو الإسترانجيلية التي كانت في هيئتها العامة مربعة.

(٢) خط التحرير :

وهو خط لين أدخلت فيه النقوشات والانتقالات المستديرة في بعض أجزاء حروفه وكان مستعملا قبل عصر الكوفة [١] تؤكد ذلك النقوش في الأشكال (١، ٢، ٤). وهذا الخط كان مستعملا في المراسلات وتحرير الكتب إلى عمال الولايات وتؤدي به الأعمال اليومية، ولعله هو أصل الخط المصحفي لاشتراكهما في الليونة.

(٣) الخط المصحفي :

فهو يجمع بين اليبوسة والليونة واستخدم في كتابة المصاحف الكبرى ويطلق على هذه الخطوط إسم (الخط الكوفي القديم) ولها ملامح مشتركة هي أنها كانت خالية من النقاط ومن رموز الحركات حتى بداية العصر الأموي[٢] حيث وضعت علامات التشكيل على يد أبي الأسود الدؤلي، كما سيتضح في العنوان القادم.

وللخط المصحفي ملامح خاصة وهي :

١ - تباعد حروف الكلمة الواحدة بعضها عن بعض .

٢ - توزيع حروف الكلمة الواحدة بين نهاية سطر سابق وبداية سطر لاحق .

٣ - عدم كتابة الهمزة حتى ولو كانت مفردة.

ومن الملامح الفنية الهامة أيضا ملامح الحروف التي لاتستخدم في عصرنا الحاضر

- كالألف التي تنتهي من أسفلها بإنحناء متجه إلى اليمين.
- العين أو الغين (في الوسط) وتكتب بشكل مثلث.

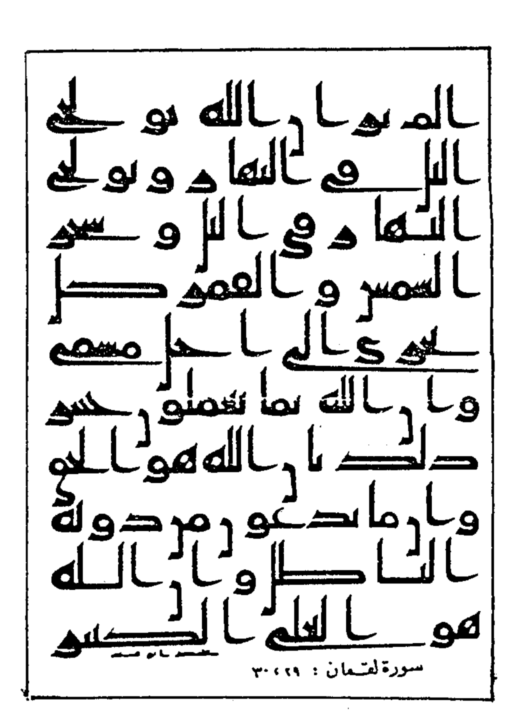
---

(١) إبراهيم جمعة : مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٢) حاتم خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير،(غيرمنشورة) ،القاهرة ، ١٩٨٧م ،ص ٤٥ .

- القاف المفردة (أو الأخيرة) ويوصل رأسها بعنق يلتوي على شكل ياء متطرفة
- الياء التي تقع في الآخر ، وكانت تبدأ بجزء صاعد قصير ثم تلتو هابطة إلى اليسار ثم تستكمل بحركة أفقية طويلة عائدة من اليسار إلى اليمين
- رأس الراء أو الزاء : كانت ترسم بشكل رأس مثلث صغير مطموس من داخله

أنظر صور هذه الحروف وغيرها في شكل (٨)
(عن : حلقة بحث الخط العربي)



(شكل ٨) (عن حلقة بحث الخط العربي)

ومما سبق ذكره يتبين أن الخط الكوفي كان هو الفن الأول في فنون الخط العربي وكانت ولادته بمدينة الكوفة خلال العصر الأموي . فقد ولّد الفنانون المسلمون الأوائل هذا الفن من الكتابة العربية الإسلامية الأولى التي كانت قد استخدمت في كتابة القرآن الكريم في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وبهذا تكون للخط العربي ميزة الأصالة التي ميزته عن الفنون الأخرى بمزايا خاصة أجلّت من شأن الفنانين المشتغلين به. ذلك أنه من صنع أهله وتظهر فيه شخصيتهم وخصوصيتهم العربية.

(هـ) **المحاولات الأولى لظهور الشكل والأعجام وعلامات الترقيم :**

اتضح فيما سبق أن بعض خصائص الكتابة النبطية انتقلت إلى الكتابة العربية فمن هذه الخصائص خلو الكتابة من النقط ومن رموز الحركات الصوتية (كالفتحة والكسرة والضمة والشدة والسكون) فلم يكن العرب في الجاهلية أو في صدر الإسلام في حاجة لذلك لفصاحتهم ولأنها لغتهم فهم يقرءونها كما يكتبونها صحيحة فصيحة وبإمكانهم تمييز الحروف والكلمات معربة سليمة.

ولأن النبي عليه الصلاة والسلام بعث للناس كافة ولم يبعث للعرب وحدهم فقد انتشر الدين الإسلامي شرقا وغربا وشمالا وجنوبا بانتشار الفتوحات الإسلامية واختلط العرب بغيرهم وتناسلوا معهم وبدأ اللحن يسري في ألسِنة الجيل الجديد وخاف المسلمون على القرآن من التصحيف[١] وأدركوا فداحة الخطر فكان لابد من إدخال الإعجام.[٢]

فبدءوا بالشكل [٣] ولم نجد تاريخا محددا أُدخل فيه الشكل إلى الكتابة العربية إلا أن أغلب المراجع[٤] ترجح أن أول من وضع الشكل هو (أبو الأسود الدؤلي- توفى سنة٦٧هـ). « يُذكر أنه قالت له إبنته ما أحسنُ السماء. بضم النون فرد عليها قائلا: «نجومها» فقالت له إنما أردت التعجب فقال إذن تقولين ماأحسنَ السماء بفتح النون. وسمع أيضا رجلا يقرأ (إن الله بريء من المشركين ورسوله) بكسر اللام في رسوله فأعظم أبو الأسود ذلك وقال عز وجه الله أن يبرأ من رسوله فذهب إلى (زياد بن أبيه) وكان واليا لمعاوية على البصرة. فطلب منه كاتبا ليبدأ بإعراب القرآن فبعث إليه بثلاثين رجلا اختار منهم واحدا وقال له خذ المصحف وصبغا يخالف لون المداد فإذا رأيتني

---

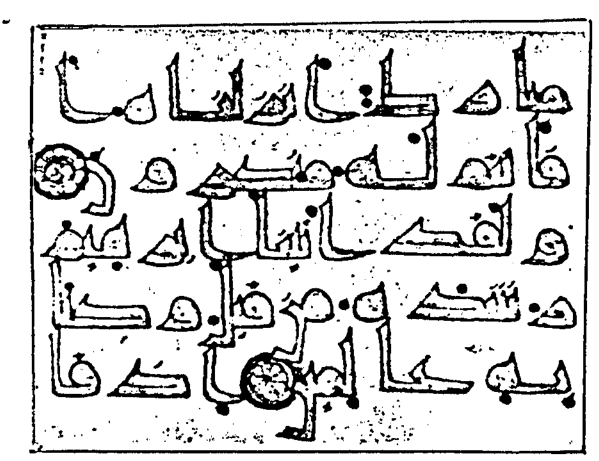
(١) التصحيف : هو قراءة حرف على غير حقيقته لشبهه بحرف آخر بسبب عدم وجود النقط .

(٢) الإعجام : العجمة هي الغموض واللبس واشتباه الكلام العربي الواضح بغيره والكلام المعجم أي الذي أزيلت منه عجمته ووضعت فيه إشارات أو علامات تمنع عنه العجمة

(٣) الشكل : هو وضع علامات على الحروف لنطقها سليمة كالفتح أو الكسر أو الضم ... الخ .

(٤) مثل : شعبان خليفة ، الكتابة العربية ، ص ١٦٥ ،
سهيلة الجبوري ، أصل الخط العربي وتطوره ص١٥١

فتحت شفتي بالحرف فانقط نقطة واحدة فوقه وإذا كسرتهما فانقط واحدة أسفله فإذا ضممتُهما فاجعل النقطة بين يدي الحرف أي أمامه فإن تَبِعَتْ شيئامن هذه الحركات غُنّة فانقط نقطتين وتُرِك السكون بلاعلامة، واستمر على ذلك حتى أتم المصحف كاملا»(١)(شكل ٩)



(عن : أحمد الدشاش وآخرون : مرجع سابق)

(شكل ٩)

وقد ذكر شعبان خليفة (٢) (أن نصر بن عاصم الليثي) وهو من أتباع أبي الأسود قد تفنن في شكل النقط فتارة جعلها مدورة مطموسة الوسط وتارة جعلها دائرة خالية. وأضاف أن أهل المدينة المنورة إخترعوا علامة الشدة على شكل هلال يوضع فوق الحرف المفتوح وتحت الحرف المكسور وعلى يسار الحرف المضموم وكانوا يضعون نقطة الفتحة في داخل الهلال ونقطة الكسرة تحته ونقطة الضمة على يساره . ثم أضاف أتباع أبي الأسود شكلا للسكون على هيئة شرطة فوق الحرف منفصلة عنه ووضعت علامة (~) للدلالة على المد(٣).

(١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٢) المرجع السابق .ص ١٦٥ .

(٣) المرجع السابق .ص ١٦٦ .

ولنفس الأسباب التي دعت إلى وضع الشكل في الكتابة العربيـة، كان لابد منذ وضع رموز على الحروف لتمييز الحروف المتفقة رسما والمختلفة صوتا، فوضع (نصر بن عاصم الليثي، ويحي بن يعمر العدواني) وهما تلميذا أبي الأسود نقاطا على الحروف لإزالة الإلتباس في الحروف المتشابهة رسما ، كان ذلك في نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثاني الهجري بأمر الحجاج بن يوسف الثقفي والي عبد الملك بن مروان على العراق(١)... وقد ذكر شعبان خليفة أن (نصر بن عاصم ويحي بن يعمر) قد أعادوا ترتيب الحروف الهجائية العربية بدلا من (أبجد هوز) إلى الترتيب المعجمي المشرقي بعد أن أضافا النقط إلى الحروف المتشابهة ليصبح الترتيب الجديد كالتالي : «أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و لا ي» (٢) وكان ذلك بعد النصف الثاني من القرن الأول الهجري(٣).

وكان لابد من تفرقة بين الشكل الذي وضعه أبو الأسود الدؤلي بمداد مخالف للون الكتابة وبين النقاط التي وضعها نصر بن عاصم ويحي بن بعمر بنفس مداد الكتابة فجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفي سنة ١٧٠ هـ) في بداية العصر العباسي- فوضع بدلا من النقاط التي وضعها أبو الأسود جرات أفقية علوية وسفلية للفتحة والكسرة و واواً صغيرة للدلالة على الضم فإذا كان الحرف منونا كررت الحركة وأما السكون فأبدل به رأس خاء أو دائرة صغيرة وجعل الشدة على هيئة رأس سين

---

(١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ١٧١ .
(٢) المرجع السابق : نفس الصفحة .
(٣) أحمد رضا. رسالة الخط العربي،بيروت، دار الرائد العربي، ص ١٢٨.

والهمزة جعلها على هيئة رأس عين (عـ) لأن العين والهمزة لهما مخرج واحد من آخر الحلق ، ولألف الوصل رأس صاد. فأصبح من الممكن أن يجمع الكاتب بين شكل الكتابة ونقطها بلون واحدمن المداد. (١)

وتأتي بعد الشكل والنقاط في الأهمية علامات الترقيم إذ أن اللغة العربية لغة موسيقية تحتاج في قرائتها إلى تقسيمها إلى جمل ومقاطع تبرز معاني الكلمات وتمنحها الوضوح وقوة التعبير، نجد ذلك جليا في قراءة القرآن وفي قراءة الخطب والمواعظ وفي قراءة الشعر وقد كانت علامات الوقف في القرآن الكريم عبارة عن خطوط مائلة من اليمين إلى اليسار (//) وعلامة الوقف بعد مجموعة من الآيات كانت عبارة عن دائرة تضم عدد هذه الآيات ثم بعد اختراع الأرقام عند العرب استخدم الرقم في الدائرة(٢).

أما علامات الترقيم المعروفة الآن وهي النقطة والفصلة أو الشولة، والفصلة المنقوطة والنقطتان وعلامة الإستفهام وعلامة التعجب والقوسان وعلامة التنصيص وغيرها فلم تعرفها الكتابة العربية إلا في عصر الطباعة متأثرة في ذلك بالكتابة الأوربية.(٣)

(١) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية ، ص ٥٤ .
(٢) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٧٤.
(٣) المرجع السابق ، نفس الصفحة.

و) فنون الخط العربي التي إستطاع الفنانون المسلمون استنباطها من الخط الكوفي:

لقد كانت الكتابة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ومابعده تحمل معالم الكتابة النبطية. فكانت على شكلين: يابسة مستقيمة الألفات واللامات، وزواياها بين الحروف قائمة، وبدايات الحروف جامدة مثل نهاياتها، وجودت الكوفة هذا الفرع اليابس حتى عرف باسمها واستخدم في الكتابة على المباني والمنابر وشواهد القبور واتخذ بذلك طابعا تذكاريا وظل حتى القرن الثالث الهجري على هذه الصورة مع قليل من التجويد.(١)

وأما الشكل الآخر فهو لين يميل إلى الاستدارة وسماه البعض (المقور) وقد كان مستعملا قبل إنشاء الكوفة في الكتابة اللينة التي كانت تستخدم في تدوين الرسائل وفي التجارة وغير ذلك من الأغراض التي تحتاج إلى سرعة في الكتابة، وبها كتب كتاب النبي عليه السلام، وبها كتبت المصاحف الأولى(٢) وعرف هذا الخط باسم خط التحرير.

ثم ظهر خط جمع بين النوعين (اليبوسة والليونة) وسمي بالخط المصحفي كما ذكرت من قبل وقد ذهب البعض إلى أن الخط اللين مشتق من الكوفي اليابس، إلا أنه من الأرجح أن الخط اللين كان معروفا قبل إنشاء الكوفة وهو جزء من الخط النبطي تؤكد ذلك النقوش العربية قبل الإسلام التي كانت تحتوي على حروف لينة وأخرى يابسة. وعند قيام الدولة الأموية وإنتقال النشاط السياسي والثقافي إلى دمشق لقي الخط اللين عناية جيدة على أيدي الخطاطين إشتهر بذلك منهم (خالد بن أبي الهياج) و(قطبه المحرر) و (الحسن البصري).

وبدأ الخط العربي في عصر الدولة الأموية يتدرج في التحسن والتجميل والتطوير وتقول سهيلة الجبوري (٣) :

---

(١) الخط العربي من خلال المخطوطات : ص ٣٢ .

(٢) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية ، ص ٢٧ .

(٣) سهيلة ياسين الجبوري : المرجع السابق، ص ١٢٥

« نلاحظ مثلا أن الكاتب الأموي بدأ بمراعاة المسافات بين الكلمات وبين الأسطر بشكل جيد من جهة، ومراعاة المسافة بين الحرف والآخر الذي يليه من جهة أخرى، مع الاهتمام في منح كل حرف نصيبه المعقول من الطول أو القصر أو الدقة أو اللفظ مما أدى بالتالي إلى أن أصبحت سطوره منتظمة ومتوازية وعلى مسافات متساوية »، وقد أوردت أمثلة منها (كتابات اميال عبد الملك بن مروان - شكل ١٠).



(شكل ١٠) (عن :سهيلة الجبوري : مرجع سابق)

وقد تعددت أسماء الخطوط التي تطورت من الكتابة الكوفية القديمة وتنوعت واتخذت كل مجموعة منها خصائص معينة وأسماء خاصة، وسبب هذا التنوع أن بعض الخطوط اتخذت أسماءها من المكان الذي تطورت فيه أو من الغرض الذي استخدمت له أو من الورق الذي كتبت عليه أو اتخذت اسمها من اسم الخطاط الذي اشتقها أو طورها أو اتخذت اسمها من الخصائص الذاتية للخط نفسه.

فبالإضافة إلى الخط الكوفي اليابس التي كانت حروفه جافة وحادة والذي تطور فيما بعد ودخل الترطيب إلى بعض أجزاء حروفه ودخلت الزخرفة إلى عضوية الحروف كما سنرى فيما بعد، ظهر خط آخر كبير كتب به على المباني والمحاريب وأبواب المساجد وغير ذلك وهو الخط الجليل،(١) وعرف أيضا بخط (الجلي) أي الواضح لكبر حجم حروفه ووضوحها، ويمتاز هذا الخط « بالترويسة » أي الشرطة الكبيرة التي في رأس الألف. وقد تأثرت شرطات حروف الطاء والظاء واللام والكاف بامتداد شرطة الألف وتتميز الخطوط الكبيرة بوجود الترويس في بداية بعض حروفها

(١) زكي صالح : المرجع السابق، ص ١٢١.

أما الخطوط المتوسطة فللكاتب الخيار فيها ويمتنع الترويس مع الخطوط الصغيرة (١).
وقد استنبطه من الخط الكوفي الخطاط (قطبه المحرر) " في العصر الأموي "، ويذكر البعض أن أسحق بن حماد " في بداية العصر العباسي " هو الذي اخترعه والأرجح أن قطبه المحرر هو الذي اخترعه وطوره وأن أسحق بن حماد هو الذي أتقنه وأجاده كما هو الحال في تطور كثير من الأمور.

ثم ظهر خط آخر هو (خط الطومار) (شكل ١١). استنبطه أيضا (قطبه المحرر) من الخط الكوفي وعرف بهذا الإسم نسبة إلى الورق الذي يكتب عليه ويقدر عرض قلم الطومار بـ ٢٤ شعره من شعر البرذون (وهو الحصان التركستاني)(٢)



(شكل ١١) (عن : عبدالعزيز الذالي: مرجع سابق)

ويذكر زكي صالح أن عرض القلم الطومار يقسم إلى ثلاث شرقات (شرائح) لا شرقتين (شريحتين) كما في الأقلام الأخرى وذلك لكي ينساب الحبر خلال هذه الشرائح فتسهل الكتابة به(٣) وقد استخدم (الطومار) في كتابات الولاة من بني أمية في مكاتباتهم وفرماناتهم حتى عهد الخليفة الزاهدعمر بن عبدالعزيز الذي امتنع عن إستعماله لما فيه من ضياع للورق ولأموال المسلمين فقل إستعماله بالتدريج .

وقد تولدت من هذين القلمين (الجليل والطومار) عدة أقلام كالثلثين والثلث والمسلسل وغيرها كما سيتضح في العنوان القادم .

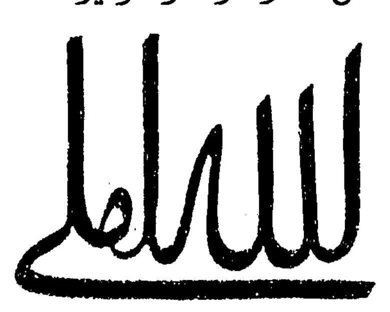
(١) عبدالعزيز خليفة : المرجع السابق، ص ٢١١.
(٢) زكي صالح : مرجع سابق ،ص ١٢١.
(٣) المرجع السابق .

تنوع فنون الخط العربي إبتداء من أوائل العصر العباسي حتى عصرنا الحاضر :

اتضح مما سبق أن الخط العربي تنوعت وتعددت أسماؤه وأن السبب في هذا التعدد هو أن الخط كان يتخذ اسما إما من الورق الذي كتب عليه (كالطومار) أو من المكان الذي اشتهر فيه (كالكوفي) أو من الغرض الذي استخدم فيه أو من اسم مشتقة أو من عرض القلم الذي يكتب به (كالثلث أو الثلثين) كما سيتضح بعد قليل.

فقد اختصر الخطاطون قلم الطومار والذي كان عرضه ٢٤ شعرة من شعرالبرذون فجعلوا عرض القلم ١٦ شعرة وسموه (الثلثين)، ثم جعلوا عرض القلم ١٢ شعرة وسموه (قلم النصف) ثم أبقوا عرض القلم ثماني شعرات وسموه (قلم الثلث)(١) وهو ليس خط الثلث الذي وضعه ابن مقلة فيما بعد وجعل له مقاييس وموازين، إذ أن (ثلث) ابن مقلة يدل على صور الأحرف المعروفة لنا الآن بخط الثلث ، ولايدل على مقدار عرض القلم .

واشتق (الأحول المحرر)(٢) من خط الثلثين أو الثلث خطا اسمه (المسلسل) ترتبط كلماته ببعضها البعض بحيث لايرفع القلم ولاتقطع الكتابة. ويعزو شعبان خليفة(٣) ذلك إلى (تعقد الحياة الفكرية في المجتمع الإسلامي مما جعل داعية الحاجة إلى السرعة في الكتابة) وكانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وغيرها (شكل ١٢).



(شكل ١٢)(عن : زكي صالح: مرجع سابق)

(١) القلقشندي : مرجع سابق ،ص ٥٣ .
(٢) زكي صالح : المرجع السابق، ص ١٢٥ .
(٣) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

وظهر قلم اسمه (قلم الغبار) أو غبار الحلبة. وذكر زكي صالح(١) أنه سمي بذلك لشدة صغره كأن النظر يضعف عن قراءته كما يضعف عن رؤية الغبار.

ولدقة هذا الخط كانت تكتب به الرسائل التي يحملها الحمام الزاجل في القرنين الثاني والثالث الهجري وكان يسمى أحيانا بقلم الجناح أو قلم القصص(٢)،(شكل١٢).

بسم الله الرحمن الرحيم وبه ثقتي
قال الامام امير المؤمنين علي كرم الله وجهه
المعروف قروض والايام دول ومن توانى
عن نفسه ضاع ومن قاهر الحق قهر والسلام

(شكل ١٢) (عن زكي صالح : مرجع سابق)

ومن (الخط الجليل) اشتق (ابراهيم الشجري) (خط التوقيعات) أو (التوقيع) وهو أصغر من الثلث كتبت به المكاتبات والحُجج والصكوك، ويطلق على هذا الخط اسم الخط (الرياسي) نسبة إلى الفضل بن سهل ذي الرناستين وزير المامون وأمر أن تحرر به المكاتبات السلطانية ولا تكتب بغيره فأُطلق عليه اسم الرياسي نسبة إلى ذي الرناستين.(٣)

وقد أضافت سهيلة الجبوري إلى الأقلام السابقة قلم السجلات الذي اشتق منه قلم الأشرية (للشراء) أي لعقود البيع والشراء.

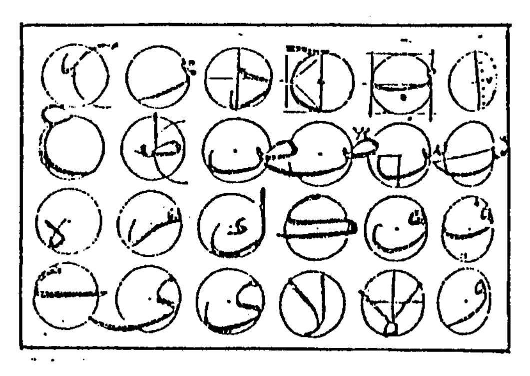
ولم يجد الباحث أي صور للأقلام السابقة غير التي أوضحها لأن هذه الأقلام قَلّ استخدامها بالتدريج مع مرور الوقت ولم تعد تستخدم في وقتنا الحاضر.

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .
(٢) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٣.
(٣) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٣.

إلا أننا يجب أن نذكر أن الخط العربي منذ مطلع القرن الثاني الهجري لاقى من العناية والتجويد والتحسين مايجعلنا نؤكد أن الخط العربي أصبح فَناً منذ ذلك الوقت أي في الدولة الأموية وغدا عنصرا من عناصر التجميل والزخرفة على مر العصور اللاحقة.

وبعد نهاية الدولة الأموية وبداية العهد العباسي وانتقال العاصمة من دمشق إلى بغداد ظهرت مدارس خطية وبدأ الاهتمام يزداد بفنون الخط العربي واشتهر (الضحاك ابن عجلان في خلاف السفاح) و (إسحاق بن حماد في خلافة المنصور والمهدي) وهما اللذان أجادا وطورا في خط الجليل. ثم جاء تلميذ إسحاق وهو (إبراهيم الشجري) وهو الذي أخرج قلم (الثلثين) كما ذكرت من قبل ثم اشتهرت مدرسة أخرى هي مدرسة (الأحول المحرر) الذي اشتق قلم (المسلسل) وهو تلميذ (إبراهيم الشجري) وعن الأحول المحرر أخذ الخَطَّ الوزيرُ ابن مقلة.

وهو أول من هندس الحروف وجعل لها مقاييس وأبعاد بالنقط وضَبطَها ضبطا محكما، وقد تعلم منذ نشأته خطا (الجليل والطومار) فلحظ بذكائه وموهبته الفنية أنهما يشتملان على نوعين من أشكال الحروف وصُورِها، ودرس ملحوظته هذه بتعمق وتدريب متواصل إلى أن خرج من تلك الدراسة باستنباط صور الأحرف في خط النسخ وحده (وسماه البديع) وصورا أخرى في خط الثلث وحده، ولم يكتف بهذه الخطوة بل زاد عليها خطوة أخرى أكثر منها قيمة وفائدة حيث جعل لكل منهما أقلاما خاصة، ووضع لكل منهما نسبا فنية خاصة، (فالألف) مثلا في الخط البديع - الذي عرف فيما بعد بخط النسخ - يبلغ طولها أربع نقاط بالقلم الذي كتبت به أما في خط الثلث فيبلغ سبع نقاط بالقلم الذي كتبت به وسميت هذه المقاييس (بالنسبة الفاضلة). (شكل١٤)



(شكل ١٤)

(عن : ناجي زين الدين : مرجع سابـــــق)

وتتابعت أجيال المجتهدين في الخط بعد (ابن مقلة) حتى خرجت من أيديهم محاولات ناجحة لإبراز الخط البديع في صورة متقنة إلى أن تغير اسمه من البديع إلى (النسخ) وهو يختلف كثيرا عن ملامح الكتابة اللينة التي كانت سابقة في زمانها على الخط الكوفي والتي استخدمت في عصر النبي عليه السلام والخلفاء الراشدين، فلم يكن للكتابة اللينة من الرشاقة والإتقان والجمال الفني والتناسب بين اتساعات الأحرف مثل ما كان للخط البديع الذي توصل إليه ابن مقله، فإذا زعمنا بأن خط النسخ الجيد الدقيق المتقن (وهو من الخطوط اللينة) قد تكونت ملامحه على عدة مراحل تاريخية من الجهود الفنية فإن ذلك الزعم مأخوذ فعلا من الواقع الصحيح ولا يتعارض مع ماقرره بعض الباحثين من أن الكوفي أيضا قد مَرّتْ عليه عدة مراحل من الجهود الفنية التي نسجت له ثوبا من الجماليات الخاصة لم تكن معروفة من قبل في أمه الأولى- وهي الكتابة اللينة المستخدمة قبله- كما لايتعارض مع ماقرره بعض الباحثين من أن صفة الليونة ملحوظة في كلٍّ من الكتابة اللينة (الأم) وأحد أبنائها من أنواع الكوفي القديم- وهو الكوفي المصحفي- وأحفادها التي أخرجتها سنة التطور بعد ذلك، ومن بينها: النسخ والثلث اللذان أخرجهما (إبن مقلة) في مقاييس ونسب هندسية متقنة لم تكن معروفة قبل عهده، فصفة الليونة هي الخيط القديم الممتد عبر القرون من الكتابة اللينة (الأم) إلى أحفادها التي اكتسبت -مع الليونة- خصائص غير موجودة في الأم.

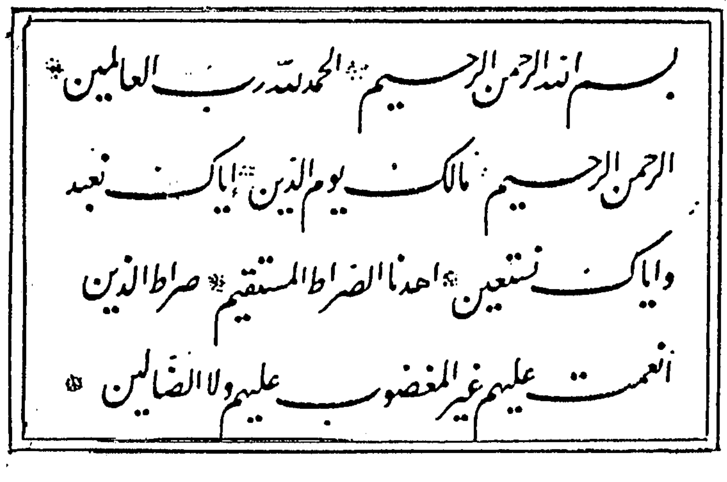
وتطور خط الثلث بعد (ابن مقلة)على أيدي الفنانين الذين أتوا من بعده، ومن أشهرهم تلاميذه الذين اتبعوا طريقته فحسنوها ومنهم الخطاط الشهير (علي بن هلال بن البواب) ثم (ياقوت المستعصمي) وهو أول من اهتدى إلى إحداث قطع مائل في الأقلام، وكانت الأقلام قبله تقطع أفقيا، وهو الذي وضع كُلاً من خط الثلث وخط النسخ في الصورة الجميلة التي تفوقت في جمالها على درجة الجمال في خط ابن البواب وخط ابن مقلة وكانت كتابة (المستعصمي) هي الأساس الذي انتفع به الفنانون الأتراك وبلغوا بفضل كتابة (المستعصمي) ذروة الجمال في هذين الخطين.

وبعصر (المستعصمي) ينتهي عصر المدرسة العراقية في الخط العربي، ويمكننا أن نسمي هذه المرحلة - وهي من أواخر القرن الثالث الهجري إلى أواخر القرن السابع الهجري- مرحلة النضج العلمي لفنون الخط العربي ومركزها العراق، ويعود الفضل فيها إلى الخطاطين الثلاثة العظماء (ابن مقلة- ابن البواب- وياقوت المستعصي) .فهؤلاء هم أصحاب الفضل في وضع المقاييس وضبط أشكال وصور الحرف، وكانت جهودهم هي الأساس القوي لدخول الخط العربي في المرحلة التالية من بعدهم وهي مرحلة الصقل والجمال والابتكار، على أيدي الخطاطين الأتراك، والخطاطين المعاصرين لهم بمصر والشام وفارس وزمن هذه المرحلة يبدأ من أواخر القرن التاسع الهجري حتى منتصف الرابع عشر الهجري. وقد اشتهر من الأتراك الشيخ حمد الله المشهور بالأتاسي[1] وهو أول إمام تركي تأثر بكتابة ياقوت المستعصي وأضاف إليه رونقا جديدا في جمال الأحرف وصفاتها في خطي الثلث والنسخ وكان هذا هو الجهد الفني التركي الأول الذي بني عليه الأئمة درجات أعلى منه في الجودة والجمال .. واشتهر أيضا الإمام الثاني (الحافظ عثمان)، وظهر من بعدهم مجموعة كبيرة من كبار الخطاطين الأتراك وصلوا إلى مرحلة كبيرة من الإبداع والإتقان في خطوط الثلث والنسخ ..

---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

وبعد أن فتح العرب بلاد الفرس وحلت الكتابة العربية محل الكتابة «الفهلوية» في أوائل القرن الثالث الهجري(١) كتب الفرس الحروف العربية بخط دارج صغير خالٍ من الإعجام يسمى «الشكستة» وفي أواخر القرن السابع الهجري(٢) ظهر خط فارسي آخر اسمه «التعليق» وقد أخذ الخطاطون الفُرس بعض ملامح خط النسخ العربي المتقن وأضافوها إلى ملامح خط التعليق فظهر بذلك خط فارسي جديد اسمه «نستعليق» يجمع بين النسخ والتعليق. واشتهر باجادته منهم خطاط عظيم سمه «عماد الحسني». أنظرأشكال الخطوط الفارسية «شكل ١٥».



(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

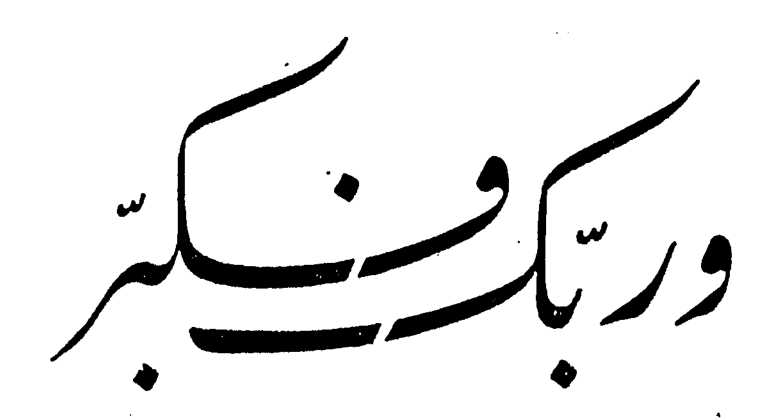
«شكل ١٥ أ»

---

(١) شعبان خليفة : مرجع سابق ، ص ٢١٥.
(٢) إبراهيم جمعة : مرجع سابق ، ص ٧٨.



(شكل ١٥ ب)
(عن : عبدالعزيز الدالــي : مرجع سابق)

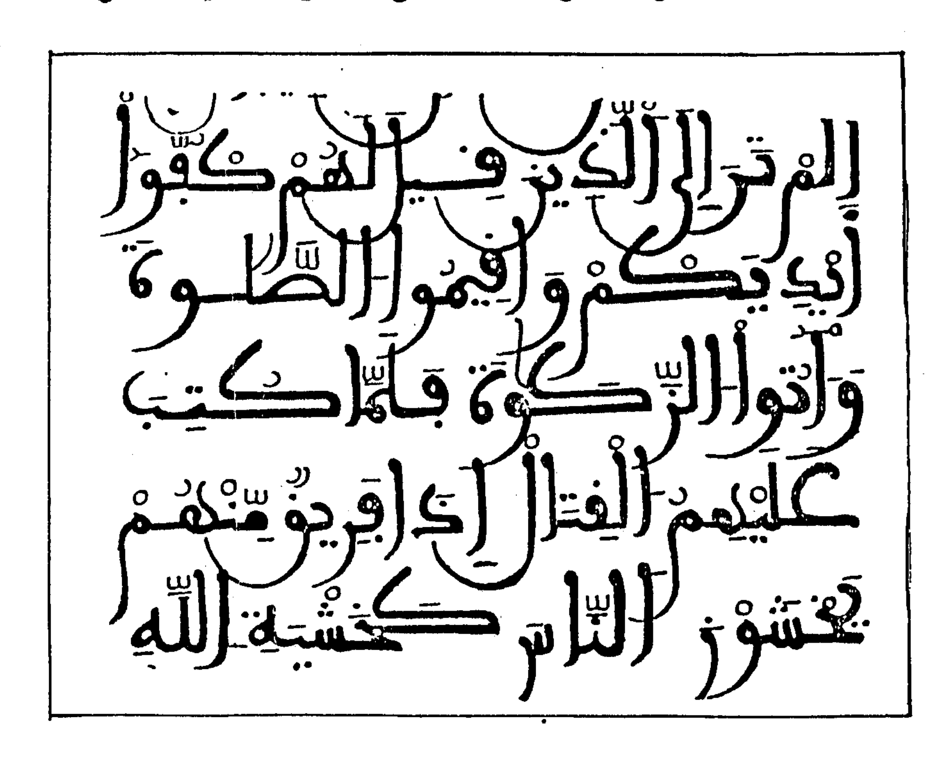


(عن : عبدالعزيز الدالــي : مرجع سابــق)
(شكل ١٥جـ)

وتبادل الخطاطون الأتراك والفرس الخطوط فيما بينهم فأخذ الأتراك (في أوائل الدولة العثمانية)(١) خط النستعليق، واهتموا بإتقانه ويقال أن أول من أدخل خط التعليق إلى تركيا هو (قاسم التبريزي)(٢) وأخذ الفرس الخط الديواني من الأتراك إلا أنه لم يلق منهم ذلك الإهتمام الذي وجده (النستعليق) لدى الأتراك، (ذلك أن الفرس أكثر تعصبا لخطوطهم الخاصة بإعتبارها مظهرا من مظاهر القومية)(٣).

(١) شعبان خليفة ، مرجع سابق ، ص ٢١٦.
(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة.
(٣) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨١.

ومن المفيد أن نذكر أنه عند انتشار الإسلام في القرون الثلاثة الأولى للهجرة وصل الخط الكوفي إلى بلاد المغرب ودخلت عليه تحويرات وتعديلات حتى اكتسب طابع الخط العربي المغربي القديم، وانتشر الخط المغربي في شمال إفريقيا والسودان وإفريقيا الوسطى والقيروان والأندلس والسنغال وفاس (أنظر أشكال الخطوط المغربية) (شكل ١٦).



خـط أندلسي

(شكل ١٦ أ)

(عن : عبدالعزيز الدالـي : مرجع سابـــق)

(شكل ١٦ ب) خط فاسي (عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق) خط قيرواني

(شكل ١٦ جـ)

الخط السوداني

(شكل ١٦ د)

(عن عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

إلا أن هذه الخطوط المغربية اندثرت بالتدريج ولم تعد تستعمل في العصر الحاضر

ومن المفيد أيضا ونحن بصدد ذكر الخطوط والأقلام المندثرة والتي لم تعد تستعمل الآن أن نذكر حروف التاج التي اخترعها (محمد محفوظ) عام ١٣٤٩هـ(١) ولأن فكرتها كانت (للملك) أحمد فؤاد الأول (ملك) مصر لذلك أطلق عليه اسم (خط التاج) وما هو إلا أحرف من خط الرقعة أو النسخ كانت تحلّى بـ (لام ألـــف) مقلوبة فوق الحرف الأول في بداية كل فقرة أو الحرف الأول من أسماء البلاد أو الأشخاص « الأعلام ». (شكل ١٧).

ا ب ت ج د ر س س ح سه ص صه ط ع
حروف التاج الرقعة

وِزْرُ	زَجْرُ	رُمْحُ	ذَهَبُ	دَلْوُ	أَهْلُ
	حروف التاج النسخ				
وِزْرُ	زَجْرُ	رُمْحُ	ذَهَبُ	دَلْوُ	أَهْلُ

(شكل ١٧)
(عن زكي صالح : مرجع سابـق)

---

(١) عبدالعزيز الدالي ، مرجع سابق ، ص ١٠٢ .

وقد عملت وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٢٧م على تعميم هذا الخط ... واستمرت تلك الطريقة في الكتابة ربع قرن وبانهيار الملكية في مصر انهار معها خط التاج ولم يبق منه إلا نماذج تذكر في أنواع الخط العربي .(١)

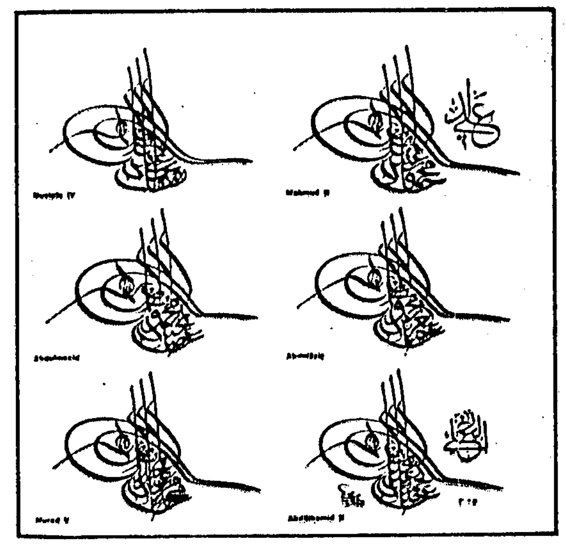
ومن الخطوط التركية التي لم تعد تستعمل (خط السياقت) وقد ظهر في القرن السابع وكان يستعمل في دواوين المال والإنشاء بقصد السرعة في الكتابة.

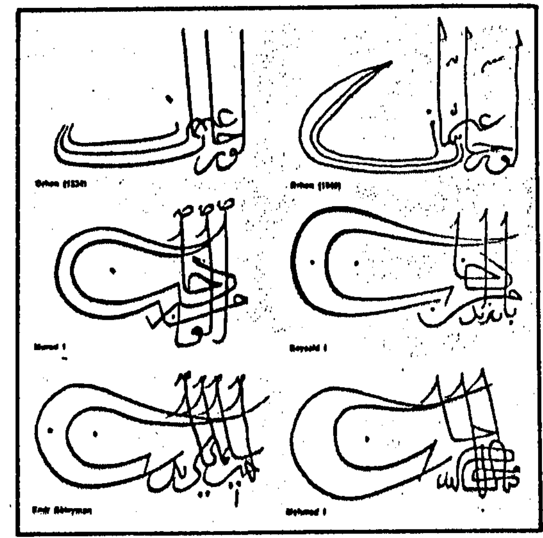
والأرجح انه لم يقصد به كتابة فنية بقدر ماكانت أوجه استعماله في دواوين المال والإنشاء بقصد السرعة في الكتابة، وقد ذكر شعبان خليفة أن خط (القرمه) اشتق من خط (السياقت) وظهر معه خط آخر اسمه (التنزيل)(٢)، ولم يجد الباحث لهذين الخطين الأخيرين أي نماذج.

ومن الخطوط التركية التي قل استعمالها (خط الطغراء) وكانت تستعمل كتوقيع أو امضاء سلطاني. وقد أورد حسن معايرجي(٣) أشكالا لتطور كتابة الطغراء حتى وصلت في نهاية الدولة العثمانية إلى غاية الروعة والجمال وكذلك أورد شكلا بين فيه أسماء أجزاء الطغراء (شكل ١٨) وظل استخدام خط الطغراء في تركيا إلى أن تم استبدال الحروف العربية باللاتينية .(٤)

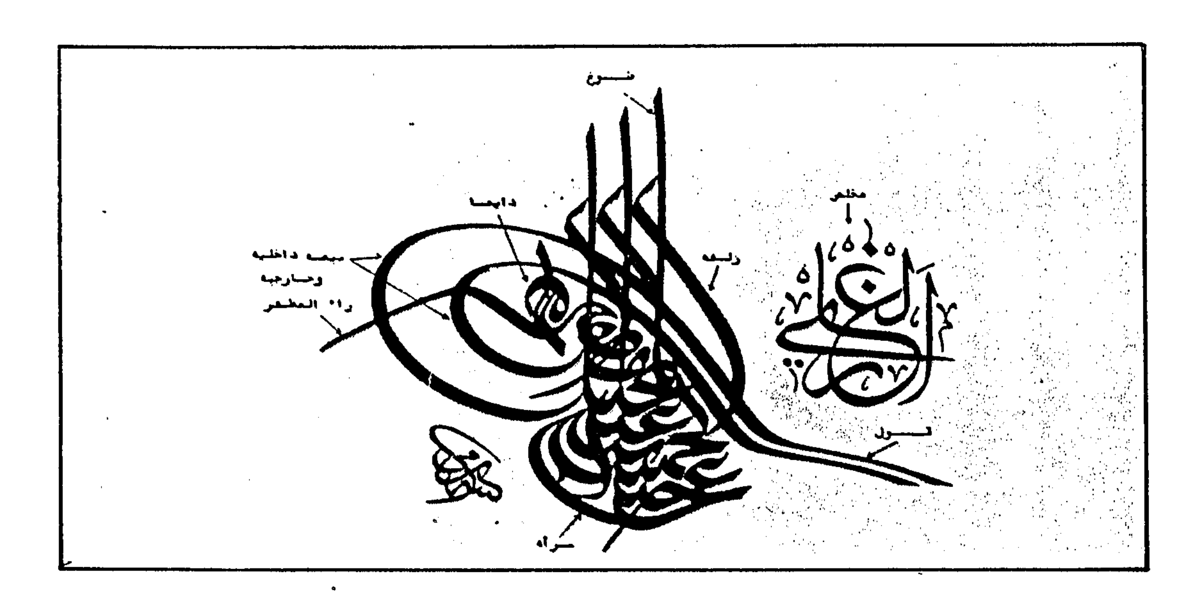
---

(١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢٢٠.
(٢) شعبان خليفة ، مرجع سابق ، ص ٢١٩.
(٣) حسن معايرجي : الطغراء قمة الجمال في الخط العربي . مجلة الدوحة ، عدد ١٢٣، ١٤٠٦ هـ، ١١٩.
(٤) رحلة الخط العربي : مجلة الفيصل ، عدد ٦٢ .





(شكل رقم ١٨ أ)



(شكل رقم ١٨ ب)

(عن : مجلة الدوحة ، عدد ١٢٣)

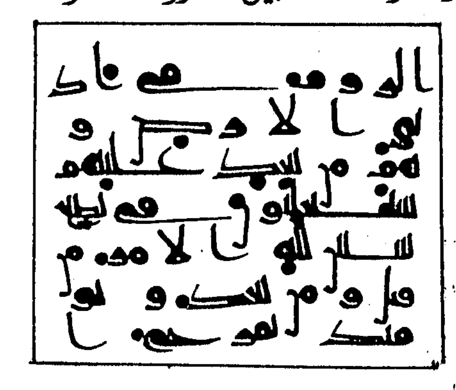
أما الخطوط العربية المعروفة في عصرنا الحاضر فهي سبعة ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع بحسب أصلها:

- النوع الأول :

الخطوط التي لها أصل عربي، لأنها خرجت في أول أمرها من أيد عربية وهي:

(١) الخط الكوفي:

وهو أول الخطوط العربية في الظهور تاريخيا. حيث ظهر في القرن الأول بالكوفة وكتبت به المصاحف، كما اتضح من قبل ثم خضع الخط الكوفي للتحسينات الفنية التي أخذت تتطور به في سبيل الرشاقة الزخرفية، وقد ساعدت طبيعة الخط العربي على اتخاذ حروفه عنصرا من عناصر الزخرفة، ففي نهاية القرن التاسع الميلادي(١) أضيفت إلى قوائمه وبعض أجزاء حروفه زخارف نباتية ووريدات، ووُصِلَت بعض الحروف ببعضها بخطوط مجدولة أو منثنية، وأحياناً تكتب الحروف على أرضية من عروق النبات والزهور وهذه العناصر النباتية أعطت للخط الكوفي الحديث لمحة جمالية وجعلته يظهر بمظهر يتميز به عن الكوفي القديم ... ونتيجة لدخول العناصر الزخرفية إلى الخط الكوفي كان من الطبيعي أن تتنوع أشكال الخط الكوفي بالإضافة إلى الخط الكوفي القديم (البسيط) الذي شاع استعماله في القرون الهجرية الأولى والذي كتبت به المصاحف وكان خاليا من الإعجام وعلامات التشكيل ولاتوجد فيه زخارف والمسافات بين الحروف متفاوتة (شكل ١٩)



(شكل ١٩)

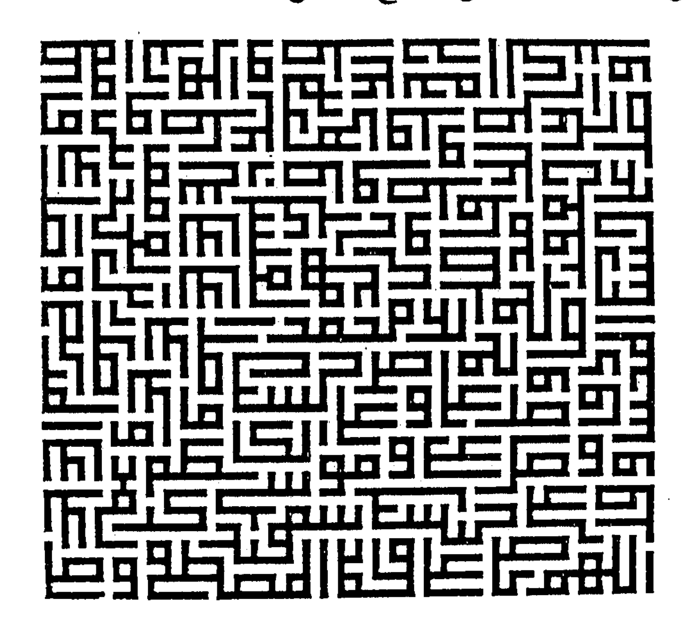
(عن: عبدالعزيز الدالي، مرجع سابق)

(١) حسن حبشي : الخط العربي الكوفي ، ص ٢٩.

وأشكال الكوفي الحديث هي:

أ - الكوفي المربع أو المُزوّى : (شكل ٢٠)

وهو خط هندسي الشكل أجزاء حروفه الأفقية والرأسية تامة الاستقامة والزوايا بينها قائمة وسماكة الحروف هي نفس المسافة المتروكة بين الكلمات .. ويمكن كتابته على سطر أفقي حيث يمكن الاستفادة من نهايات الحروف الرأسية في عمل عقود معمارية (أو يمكن تضفيرها)، كما يمكن كتابة الكوفي المربع داخل أي إطارات هندسية حيث تتطابق الكلمات مع أضلاع الشكل الذي تكتب بداخله فتتحرك الكلمات تتابعيا في داخل الشكل ويصير كل ماكتب على السطر ضلعا من أضلاع الشكل.



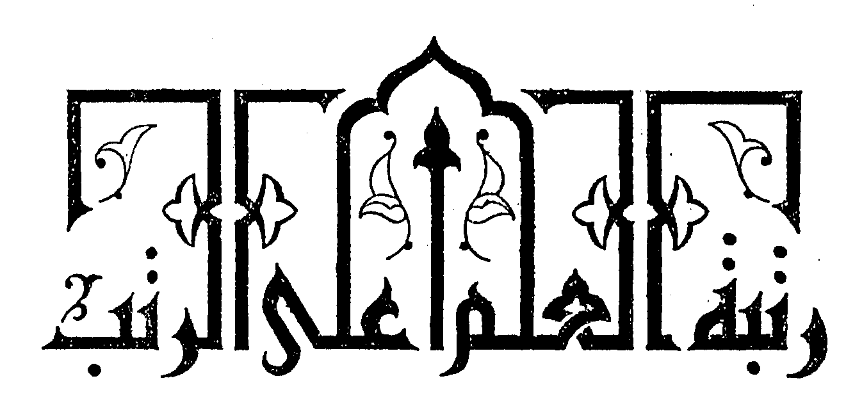
(شكل ٢٠)
(عن : محمد طاهر كردي : مرجع سابق)

ب - الكوفي المورق : (شكل ٢٢)

وهذا النوع من الخط الكوفي تخرج من نهايات حروفه الأفقية والرأسية (سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال)(١)

(١) حاتم خليل : المرجع السابق، ص ٦٢.

وقد ذكر إبراهيم جمعة أن ظاهرة التوريق ظهرت في مصر بين نهاية القرن الثاني الهجري ومنتصف الثالث الهجري، وذكر أن التوريق في العصر الفاطمي في مصر قد وصل إلى مرحلة جيدة من النمو والتطور والارتقاء(١).



(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

(شكل ٢١)

جـ - الكوفي المزهر (شكل ٢٢)

« ويتألف من عناصر الخط الكوفي المورق ومن أشكال حروفه تقريبا مضافا إليها زهرات وأغصان مكثفة تنمو من نهايات الحروف وكذلك من الحروف الوسطى مكونة وحدة متممة ومرتبطة مع تلك الحروف وهذا مايميز الخط الكوفي المزهر عن غيره عن باقي أنواع الخطوط الكوفي »(٢)

---

(١) ابراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية.

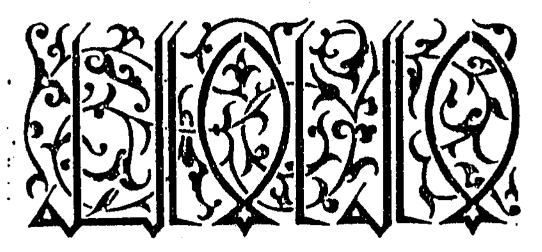
(٢) حاتم خليل: المرجع السابق، ص ٥٨.

(شكل ٢٢)

(عن: حسن حبشي: مرجع سابق

د - الكوفي المخمل أو (ذو الأرضية النباتية) (شكل ٢٣)

وفي هذا النوع تكتب الكتابة الكوفية على أرضية نباتية لولبية لاتتصل بالحروف وبحيث تشغل الزخارف النباتية بقية مساحات اللوحة.

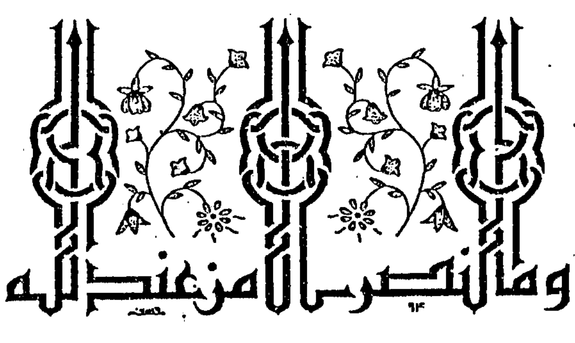


(شكل ٢٣)

(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

هـ- الكوفي المضفر: (شكل ٢٤)

تأخذ سيقان حروفه شكل الضفيرة ويمكن أن تضفر حروف الكلمة الواحدة ويمكن أن يكتب على أرضية نباتية، أو يمكن أن تجتمع الأنواع السابقة جميعها في لوحة واحدة.



(شكل ٢٤)

(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

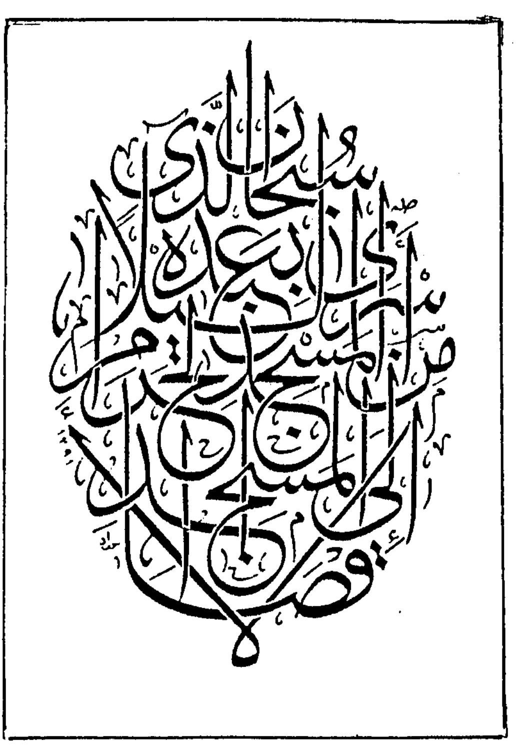
(٢) خط الثلث :

وهو من أروع ألوان الخط العربي، لايستطيع أداءه باتقان إلا الأفذاذ الموهوبون الصابرون على مايحتاج إليه هذا الخط من مشقة في دراسته وتذوقه وإخراج لوحاته... وبهذا الخط الجميل كتبت وماتزال تكتب به الآيات القرآنية على أستار الكعبة المشرفة الداخلية والخارجية .. وبه كتبت الآيات القرآنية على جدران المسجد النبوي (كتبها الخطاط التركي- عبدالله الزهدي، توفى سنة ١٢٩٦هـ)(١)، وبه أيضا صبت الأحرف النحاسية لآيات القرآن الكريم على جدار الحاجز النحاسي المحيط بقبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وازدانت به معظم المساجد الكبرى في العالم.

وقد سبق أن ذكر الباحث أن خط الثلث من الخطوط اللينة أي التي لاتخلو أجزاء الحروف فيها من التقوسات والاستدارات الواضحة أو الخفية، وهو الخط التوأم للخط النسخ الذي ولدهما (ابن مقلة) من خطي (الطومار والجليل). فملامح خط الثلث والنسخ فيها بعض التشابه، ولكن النسب متفاوتة بين الخطين بالإضافة إلى أن خط الثلث قابل للتشكيل والتركيب على شكل مستطيلات ومربعات ودوائر وأنصاف دوائر وأشكال بيضاوية وتوجد بعض هذه التشكيلات على أستار الكعبة، ويسمى هذا النوع (الثلث المركب)- (شكل ٢٥).

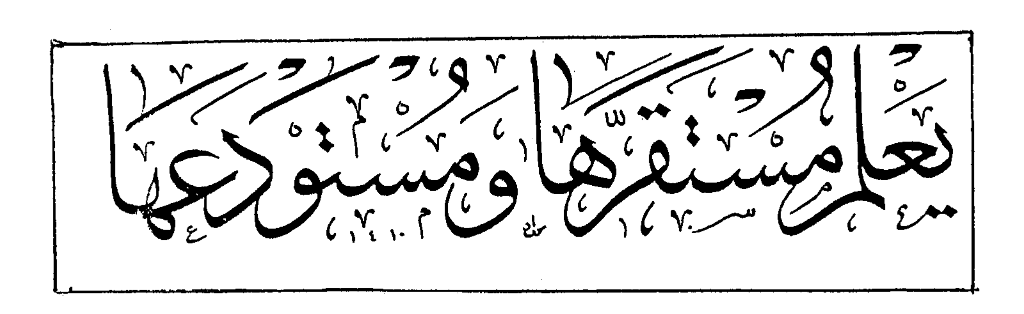
---

(١) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص ٢٤١.



(شكل ٢٥) (عن : محمدالحداد: نقاط فوق الحروف ، القاهرة ،مكتبة مصر، ١٩٨٩م)

أما خط النسخ فيكتب (مبسوطا) دون تعقيد وفق نظام الكرسي على شكل أسطر متوازية، ويخضع خط الثلث كذلك لهذا النظام نفسه (نظام الأسطر المتوازية) ويسمى حينئذ (الثلث البسيط)- (شكل ٢٦).



(شكل ٢٦)

(عن : محمد الحداد: مرجع سابق)

وخط النسخ يقبل الضبط اللغوي بطواعية وتنظيم جمالي كما يقبله أيضا الثلث البسيط بنفس الدرجة ولكن الثلث المركب فإنه بقدر مايزداد جماله الفني تنقص قابليته للضبط وقد تصعب قراءته.

(٣) خط النسخ :

اتضح مما سبق أن خط النسخ المتقن ظهر على يد الوزير «ابن مقلة» في القرن الثالث الهجري وسماه البديع واستخدم تلاميذ ابن مقلة والخطاطون من بعدهم الخط البديع وزادوه إتقانا وتركوا استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وأحلوا محله الخط البديع وكثر إنتاجهم لنسخ القرآن الكريم فعدلوا اسمه من البديع إلى النسخ، أي الذي ينسخ به المصاحف.

ثم انتقلت الخطوط العربية إلى الخطاطين في تركيا العثمانية في منتصف القرن التاسع الهجري(١) ومن بينها خط النسخ المتقن، فأتقنوه وزادوه جمالا وإتقانا وظهر منهم خطاط كبير مازال اسمه خالدا حتى الآن في تاريخ كتابة القرآن الكريم وهو «الحافظ عثمان».

وكان خط النسخ الدارج(٢) يستخدم في كتابة المؤلفات العلمية. ولما ظهرت المطابع استخدمت حروف النسخ الآلي فطبعت به جميع المطبوعات من الكتب الثقافية والمدرسية والجرائد والمجلات وغيرها لأنه أسهل في القراءة من غيره.

---

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٢) كان معروفا باسم (خط الرقاع) في العراق حتى نهاية العصر العباسي.

وللمميزات الخاصة بخط النسخ التي سبق الإشارة إليها في العنوان السابق عند مقارنته بخط الثلث كان هو الأليق بكتابة القرآن الكريم في المصحف الكامل، وهو الأصلح لكتابة الأبيات الشعرية لاحتياجها إلى الإخراج الفني الجميل من جهة وإلى التحقيق اللغوي وسهولة القراءة من جهة أخرى (شكل ٢٧).

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ هَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلْغَاشِيَةِ

وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ تَصْلَىٰ نَارًا حَامِيَةً

تُسْقَىٰ مِنْ عَيْنٍ ءَانِيَةٍ لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ

(شكل ٢٧)

النوع الثاني :

خط خرج من أيدي الفرس فنسب إليهم ويسمى في العصر الحاضر باسم «الخط الفارسي».

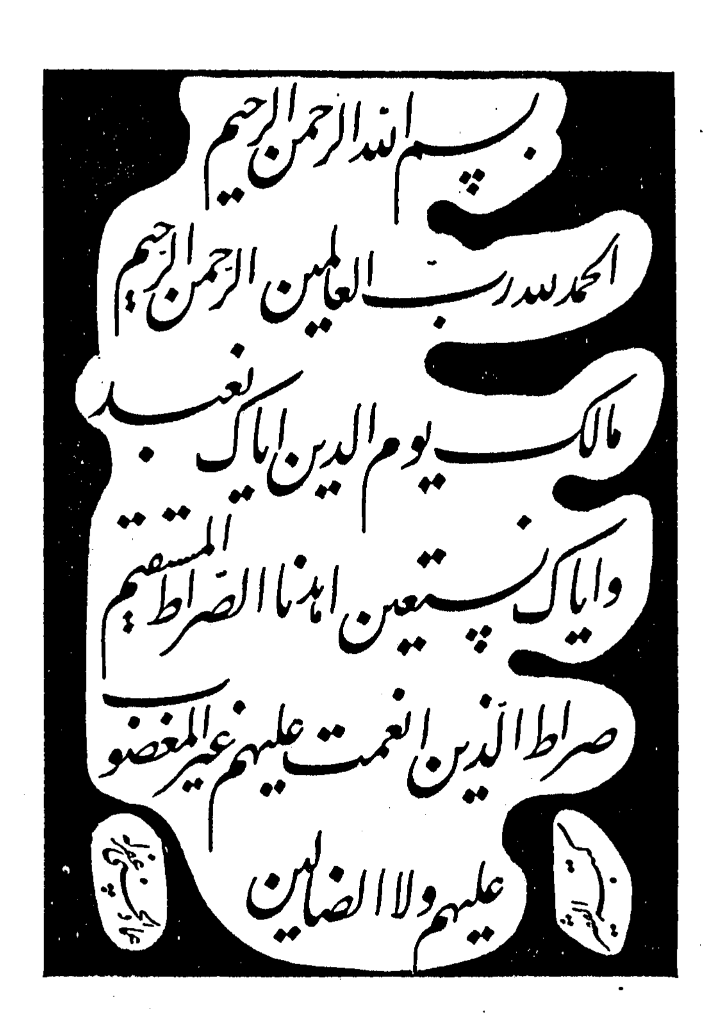
فمما سبق اتضح أن أقدم الخطوط العربية اللينة ظهورا بعد الخط «الكوفي المصحفي» هو الخط البديع الذي عرف فيما بعد باسم «النسخ» الذي أخرجه ابن مقلة مع خط الثلث من الخطوط اللينة السابقة على عهده.

وقد وصلت ملامح الخط البديع بما فيها من النسب الدقيقة والملامح الجمالية الخاصة بهذا الخط إلى ذوي المواهب الفنية من الفرس بعد الفتح الإسلامي[1] فكانت هذه الملامح مصدرا فنيا موحيا للخطاطين الفرس بإبداع صورة لينة جديدة للحروف العربية تختلف اختلافا كبيرا عن ملامح الخط البديع التي كانت مصدرا موحيا بهذا الابتكار، الذي سماه علماء الخط العربي فيما بعد باسم (نستعليق) وهو مانسميه في عصرنا الحاضر بالخط «الفارسي». وعلى هذا فيمكن أن نقول إن الخط «الفارسي» مولود مبتكر نشأ من لقاح فني بين عنصرين فنيين وكان العنصر الأسبق منهما تاريخيا هو الملامح الجمالية الخاصة بالخط «البديع» والعنصر الثاني هو الابتكارات الفنية التي خرجت من مواهب الخطاطين «الفرس».

ولم يستحسن الخطاطون الفرس كتابة المصحف كاملا بالخط الفارسي تقديرا منهم لما جرت به العادة الإسلامية الشائعة وهي تخصيص خط النسخ «المتقن» للمصحف كاملا، ولكن الخطاطين الفرس المسلمين حبا منهم للقرآن الكريم قد أخرجوا بضع آيات مختارة منه بخطهم ، ومن نماذج هذه الكتابة سورة الفاتحة التي كتبها الخطاط (عماد الحسني) (شكل ٢٨).

---

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٨ .



(شكل ٢٨)

(من مقتنيــات الأستــاذ محمد آبو الخير)

النوع الثالث:

خطوط عربية أصلها تركي وهي:

١ - خط الرقعة :

وهو من الخطوط التي ابتكرها الأتراك في الدولة التركية العثمانية وجعلوه خطا مختصرا قليل الأجزاء والتفصيل ليكون سهلا سريعا يتمكن به الكاتب من تسجيل المعلومات المطولة على (رقعات) متعددة من الورق وأول من وضع له قواعد بميزان النقط هو (أبو بكر ممتاز بن مصطفى أفندي) سنة ١٢٧٠هـ(١). وصار لهذا الخط نوعان :

أ - خط الرقعة الدارج :

ويستخدم في تسجيل المعلومات المطولة مثل المحاضرات والرسائل والمقالات وغيرها وتستخدم فيه الأقلام ذات السن الصغير المدبب للتمكن من الكتابة الكثيرة السريعة.

ب - خط الرقعة (الفني):

وتستخدم فيه الأقلام العريضة بالمقاييس الفنية التي وضعها (ممتاز بك التركي) والغرض منه إنتاج اللوحات الفنية ذات القيمة الجمالية .(شكل ٢٩)

قال تعالى في سورة فاطر :

والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور . «٩»

(شكل ٢٩)

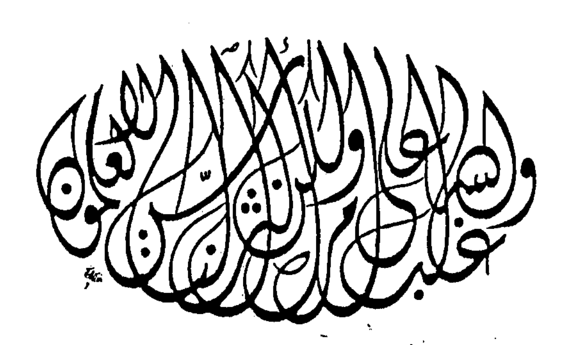
---

(١) زكي صالح : المرجع السابق، ص ١٢٦.

٢ - الخط الديواني والجلي الديواني:

وهما أيضا من الخطوط التي ابتكرها الأتراك، وسمي هذا الخط بهذا الاسم (الديواني) نسبة إلى الدواوين الرسمية للدولة وكتبت به المراسيم والفرمانات التركية الرسمية وأول من وضع قواعده الخطاط (إبراهيم منيف)(١)، وعرف هذا القلم بصفة رسمية بعد فتح القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ(٢).

ومن الخط الديواني اشتق الأتراك الخط (الجلي الديواني) وهو كثير الشبه بالديواني، ولكن تكثر بين حروفه حليات صغيرة متقاربة، وترسم بعض حروفه بصور لايظهر مثلها في الخط الديواني كما يتضح في(شكل ٣١).



(شكل ٣٠ أ)
الخط الديواني

(عن ناجي زين الدين المصرف : مرجع سابق)



الجلي الديواني (شكل ٣٠ ب) (عن أحمدرضا: رسالةالخط العربي

(١) المرجع السابق ، ص ١٣١ .
(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

الفصل الثالث

القيم الفنية والجمالية في الخط العربي

« القيمة في الفن »

إن القيمة في الفن هي المعنى المجرد المأخوذ من الصفات حينما كانت متعلقة بالموصوفين أو بالموصوفات، فاستطاع العقل أن يجردها بعيدة عن موصوفاتها وأدخلها في المباحث الفنية والمباحث الخلقية، فقيمة الصدق جردها العقل من الانسان (الصادق)، وقيمة الحلم جردها العقل من الانسان (الحليم) وهذا في مجال الأخلاق؛ أما في مجال الفن فقد استطاعت عقول الفنانين أن تجرد من المرئيات الجميلة قيمة فنية وهي الجمال، وجردوا من التكوينات الجمالية الفنية المتعاكسة (المتناظرة) قيمة فنية سميت (التناظر)، وجردوا من تجاور جزئيتين متوافقتين في العمل الفني قيمة فنية سميت (التوافق)، وجردوا من تناسب جزئية في حجمها مع حجم جزئية أخرى متصلة بها ومتناسبة معها جردوا من ذلك قيمة فنية سميت (التناسب) .. فصارت هذه القيم بعد تجريدها تحمل معاني كامنة داخل عقل الفنان ومشاعره وينساب أثرها من داخل نفسه إلى حواسه التي يستخدمها في (تشكيل) العمل الفني واخراجه للمشاهدين أو السامعين وكل من هاتين الطائفتين يمكن تسميتها باسم موحد هو (المتلقين أو المتذوقين) وقد يكون المتلق متذوقاً وقد لايكون، والمتذوق قد يكون قادراً على تحديد منابع الجمال في العمل الذي تلقاه، والقدرة على التذوق في المتلق لها درجات متفاوتة ... والأثار الفنية التي خرجت من ثقافة الفنان ومشاعره ووضعت أمام المتلق من الممكن أن نسميها (قيما جمالية) وعلاقتها بالقيم الفنية انها وليدة لها وهذه القيم الجمالية تخاطب إدراك المتلق وحواسه بعد أن تولدت من القيم الفنية التي كانت مختفية في ثقافة الفنان ومشاعره ...

حيث قد ينتج الغموض في العمل التعبيري سواء كان شعراً أو غيره في مجالات التعبير فإن هذا يعد إغراقاً في الرمزية والتشبيه مما يصعب معه إدراك المعاني. وهذا

مايحدث عند محاولة قراءة لوحة تشكيلية مجردة فهناك الكثير مما تحتويه من عناصر فنية يصعب أحياناً إدراكها من قبل المشاهد ولكنها مُدركة ومفهومة للفنان (صانعاها) وهنا يمكن للمشاهد أن يتمثل حينئذ بمثل تلك العبارة التي قيلت في مجال الشعر (المعنى في بطن الفنان) ولكن ذلك لايحدث في مجال الخط العربي، لأن المتلقي في مجال الخط العربي يسهل عليه التأثر بما فيه من الجماليات مع تفاوت بين المتلقين بحسب تفاوت ثقافاتهم الفنية فالمتلقي العادي يكتفي بأن يقول أن هذه القطعة جميلة ولكن تلك القطعة أقل جمالاً ويتوقف بعد ذلك فلا يستطيع أن يعلل في حين أن المتلقي المتذوق يستطيع أن يعلل في ضوء مايعرفه من ثقافته الفنية بمجال الخط وهذه الثقافة الفنية ماهي إلا إدراك للقيم الفنية السابق ذكرها كامنةً في عقل المتلقي ومشاعره مثلما كانت كامنة في عقل الفنان كاتب الخط وخبرته .. فالقيم الفنية هي معنويات مجردة كامنة في ثقافة الفنان المنتج. أما القيم الجمالية فهي وليدة القيم الفنية التي عبرت من داخل الفنان إلى العالم الخارجي عن طريق العمل الفني ومن هنا جاز القول أن العمل فني (تعبير)، أي عملية نقل من عامل النفسي والشعور الخاص بالفنان إلى عالم الشعور الخاص بالمتلق والعمل الفني هو وسيلة النقل التي سميت باسم التعبير.

إن القيمة الفنية والقيمة الجمالية عنصران متلاحمان تلاحما عضويا في كل عمل فني بحيث إذا حاولنا فصل احداهما عن الأخرى فإننا نعرض العمل الفني للتفكك وقتل تأثيره الفني كما تنفصل الروح عن الجسد فينشأ من هذا الانفصال موت الكائن الحي.

ولكن مع ذلك إضطر الباحث من الناحية الفلسفية البحتة أن يحدد تصوراً عقلياً لما يسمى بالقيمة الفنية وحدها وأن يحدد أيضا تصوراً فلسفياً عقلياً بحتا بما يسمى بالقيمة الجمالية وحدها وفي النهاية ينبغي التسليم بأنه لايخرج الفن المؤثر في النفس البشرية إلا من تلاحم هذين العنصرين القيمة الفنية والقيمة الجمالية، فتنبع هذه القيم من ادراك الفنان للأسس الفنية العامة التي يقوم عليها العمل الفني وبعد أن يدركها عقلياً

يلتزم بها في بناء عمله الفني فعملية الادراك العقلية الموفقة هي الأساس الأول وهي التي يمكن أن تسمى منبعاً للقيمة الفنية وحُسن تطبيقها عمليا في العمل الفني هو مولود نشأ من ذلك الادراك فإذا كان الادراك عميقاً وصحيحاً خرج المولود على هيئة جميلة أي نموذجا للقيمة الجمالية... وبهذا يشعر القاريء أن الباحث لم يستطع الحديث عن القيمة الفنية إلا وهي متصلة بالقيمة الجمالية. فمن الأسس الفنية العامة في الخط العربي مايلي:-

١ - التماثل:

وهو تكرار صورة معينة بنفس حجمها وأبعادها مرة أو أكثر فينشأ من ذلك التكرار جاذبية ترتاح إليها العين والمشاعر ويحدث ذلك كثيرا في الزخرفة وفي كثير من حروف الخط الكوفي مثلاً. ومن هنا نستطيع أن نقول أن التكرار قيمة فنية ويبقى هذا القول مجرد أساس فلسفي نظري فإذا أخرجناه في عمل فني نتجت عن اخراجه قيمة جمالية مثال :-



(عن : محمد الحداد : مرجع سابق)

٢ - التناظر :

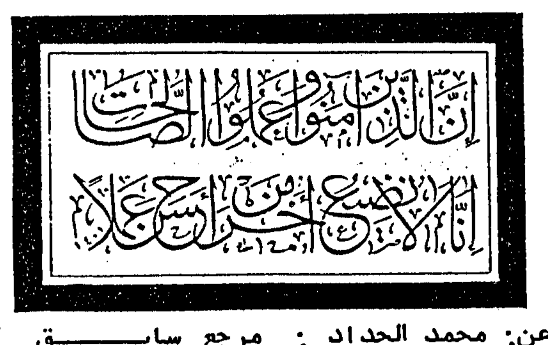
وهو تصور من نوع آخر للتماثل وهو لفظ اصطلاحي اختاره الفنانون في الزخرفة وفي الخط العربي بحروف مغايرة لحروف كلمة التماثل وهذه المغايرة الحرفية متعمدة ليستعين بها الفنانون على وضع فارق دقيق بين مدلول التماثل والتناظر مع أنهما متقاربان كثيراً في المدلول فكل منهما تكرار ولكن التكرار في التماثل يحدث كما هو بدون تغيير أو بتغيير طفيف جداً. ولكن التكرار في التناظر يراعى فيه عمداً أن يكون تكراراً معكوساً فيبلغ من هذا الانعكاس قيمة جمالية أخرى تختلف عن القيمة الجمالية التي تنبع من التماثل كما في المثال التالي:



(عن كامل البابا: روح الخط العربي

٣ - التوازن :

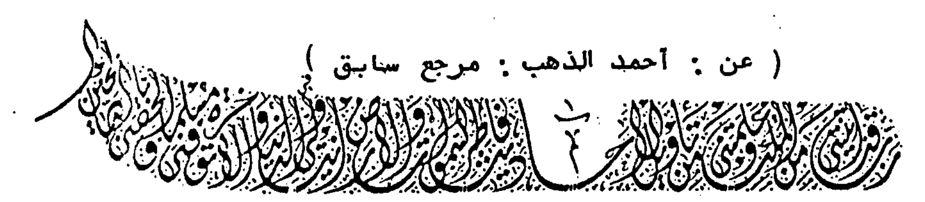
في الشكل التالي عند تأمل درجة كثافة الحروف وتجمعها من بداية هذا الشكل إلى نهايته وجدت أنها متقاربة جداً في درجة تجمعها وهذا يحدث في كثير من الأشكال الفنية في الخط العربي يعطى للمشاهد احساسا بالارتياح حيث لاتبدو الحروف شديدة التلاصق في منطقة في حين أنها متباعدة كثيرة في منطقة أخرى. وهذا هو المقصود بالتوازن فهو قيمة فنية ثابتة في ذهن الفنان يترسمها ويلتزم في اخراج أعماله فتنبع منها قيمة جمالية تثير الارتياح في نفس المشاهدين



(عن: محمد الحداد : مرجع سابـــــــق)

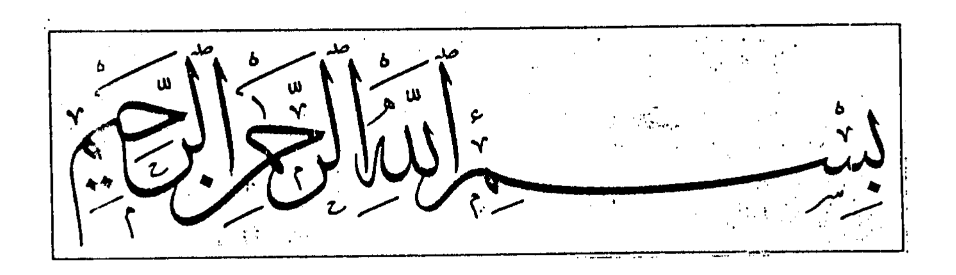
ومن الأشكال الجميلة الناجمة عن هذه القيمة (التوازن) احداث تخلخل واحد غير متكرر. وقد برع الأتراك في إبراز هذه القيمة الفنية في أعمالهم الجميلة الخالدة التي أخرجوها بالخط الجلى الديواني . مثل الشكل الآتي من خط (حامد الآمدي).

(عن : أحمد الذهب : مرجع سابق)



حيث تعمد الخطاط أن يحدث فجوة خالية خلال اخراجه للآية تبرز في حرف (الحاء) المدده باتساع كبير في طريقة سيرها نحو الألف مما يشد إنتباه المشاهد إلى هذا الجمال المنساب بين رأس الحاء والألف.

وقد أحس العرب والأتراك بقيمة (الخلخلة) المتعمدة في بعض أعمالهم الفنية وأبرزها في الامتداد الشديد المتعمد لحرف (السين) في البسملة المكتوبة تارة بخط النسخ وتارة بخط الثلث في إنسابية جميلة لايعتروها الإهتزاز ولايمكن إخراجها بالآلات ثم تتوالى حروف البسملة وكلماتها بعد الميم الأولى إلى نهاية الميم الأخيرة في توزيع حسن وتراكم متوازن وكأنهم يقصدون بذلك أن يجعلوا الإمتداد الكبير لحرف (السين) متكافئاً ومتوازناً بين هذه (السين) التي هي حرف واحد وكل الحروف التالية لها بسبب الضخامة التي أضيفت عمداً إلى حرف (السين).



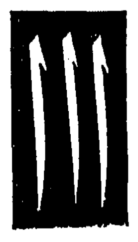
٤ - التوافق :

في بعض اللوحات الفنية في الثلث أو النسخ أو الفارسي يظهر حرفان أو اكثر أحدهما ذو حجم واسع يحتضن في داخله الحرف الآخر والحجم الأصغر مثل لام كاسية تعمد الفنان توسيع كاسها قليلاً بوضع في داخلها واواً كاسية فتظهر الحرفان على الصورة التالية :-



وفي هذه الصورة تظهر كل من اللام والواو (متوافقة)مع الأخرى ومثل حرف ممدود مقعر يحتضن فوقه كلمة أو مدأ آخر، مثل هذه الصورة :

ومثل واو كاسية تحتضن في جوفها تاء مربوطة فتظهـــران معا بهذه الصـــورة : حيث نرى كلا منهما موافقة للأخرى، ويحدث التوافق أيضا في العموديات إذا توالى منها اثنان أو أكثر ويحرص الفنان الدقيق حينئذ على تماثل الأبعاد بين هذه الرأسيات ليجمع بين جمال التماثل وجمال التوافق:



ويعرض الباحث فيما يلي بعض مختارات من النماذج الفنية من تراث كبار الخطاطين، ومن أعمال بعض المعاصرين، مع تحليل كل نموذج بما يزيد وضوح تصور هذه القيم (التماثل - التناظر - التوازن - التوافق) فنيا وجماليا، وبعد ذلك يستعرض الباحث القيمة الأخيرة وهي التناسب وذلك نظراً لتشعب هذه القيمة الفنية الجمالية وكون التناسب جامعاً ورابطاً بين القيم الأربع السابقة.

مختارات من النماذج الفنية مع تحليلاتها

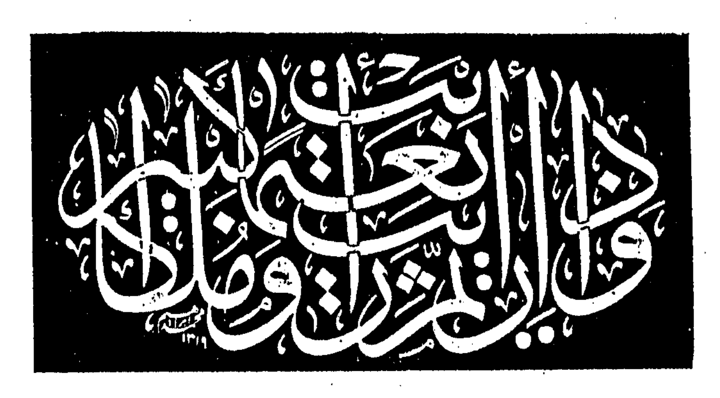


* نموذج مختار من خط الثلث لكلمة التوحيد « لا إله إلا الله محمد رسول الله »[1] من خط الخطاط التركي (حقي)[2] من تلاميذ الخطاط التركي (سامي):يظهر في هذا النموذج أمثلة كثيرة من التماثل والتناظر. فمن حيث التماثل تظهر أعمدة متماثلة في سمكها حيث تكررت الألفات واللامات عدة مرات وإن تفاوتت في أطوالها لكنها متماثلة في اتزانها ودرجة ميلها ومدى السمك في كل منها. ويتضح في هذا المثال تكرار متماثل بدقة تدعو إلى الإعجاب (للفظ الجلالة) حيث نراه متكررا ثلاث مرات أما التناظر في هذا النموذج فقد استطاع الفنان أن يحققه بوضع الهاء (ذات الحلقة البيضوية والحلقة الشبيهة بالأذن في أعلاها) استطاع أن يضع هذه الصورة في منتصف الشكل الكلي في أعلاه وتنحدر قمة الشكل الكلي يمينا من عند هذه الرأس الأذنية بمثل المنظر الذي ينحدر فيه التحديد الأيسر من هذه المنطقة الوسطى في الإتجاه إلى اليسار وهذا يحقق التناظر. والتوافق في النهاية ينضم إلى هاتين القيمتين الجماليتين، فتجمع الكلمات والأحرف بتعادل وتوازن في كل أجزاء اللوحة. يشعر المشاهد بالإرتياح لأنه لايرى تكدسا في جانب لكثافة أكثر من التكدس في جانب آخر بل التوازن واضح في يمين اللوحة وفي وسطها وفي يسارها.

---

(١) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير .

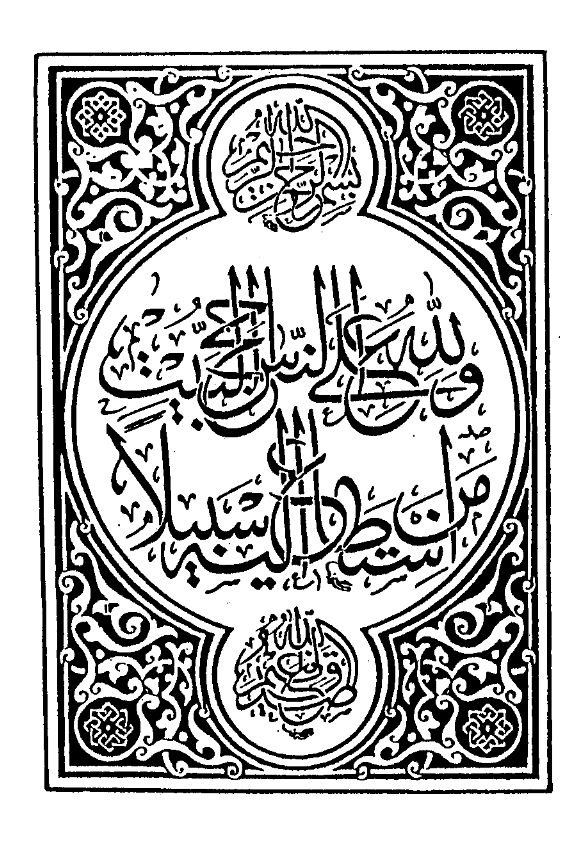
(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



* لوحة بخط الثلث في الآية الكريمة «وإذا رأيت ثم رأيت نعيما وملكا كبيرا»[١] بخط الأستاذ محمد ابراهيم الأفندي[٢] رحمه الله:في هذا النموذج تتجلى أمثلة للتماثل والتناظر والتوافق، فمن حيث التماثل والتوافق معاً: نرى في يمين اللوحة ثلاثة ألفات الوسطى فيها أطول قليلامن اليمنى واليسرى والفراغان الأيمن والأيسربالنسبة للوسطى متعادلان في الاتساع والنهاية الذيلية لكل ألف من الثلاثة متماثلة في كل منها، في الانسحاب الانسيابي الجميل حتى النهاية التحتية المنسابة إلى أسفل في رشاقة متماثلة ثم يظهرالتوافق الجميل في المنطقة الوسطى من اللوحة حيث نرى الفنان يتصرف تصرفاً في غاية الروعة والجمال حين وضع النون والعين المدودة من كلمة (نعيما) بين متماثلين وهما (الياء والتاء) فوقها ثم (الياء والتاء) تحتها أما في يساراللوحة فقدأعطى في هذ الناحية توازناً وتعادلاً مع الجانب الأيمن فحقق بذلك قيمة التناظر واللوحة كلها موضوعة في شكل بيضوي دقيق الجوانب يثير الإعجاب في نفس المشاهد، في أسفل هذا الشكل البيضوي نرى تتابع الكأسيات المتماثلة والمتوافقة معاً فتتابع الواو والراء وجسم الميم من كلمة (ثم) معها. ويلفت النظر أن الواو الأخيرة تحتضن بين رأسها ونهايتها رأس الميم البيضوية في كلمة (ملكا) وهذا من الأمثلة الجميلة في التوافق كما يلاحظ مثالاً آخر من الأمثلة الجميلة للتوافق تظهر فيه الراء المعلقة من كلمة (كبيراً) منحدرة حتى تلمس رأس الكاف في كلمة (ملكاً) فتقوم هذه الراء بهذه الصفة بوظيفتين وظيفتها الأساسية من حيث كونها راء معلقة ووظيفة ثانوية أخرى وهي أن جسمها المنحدر يقع في موقع رأس الكاف لكلمة (ملكاً) ويغني عنه وهذه براعة فنية قلما يوفق اليها الفنانون.

---

(١) عن : حاتم خليل : مرجع سابق .
(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



* نموذج أخر في خط الثلث يظهر فيه إخراج فني مبتكر للآية الكريمة (ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا)[1] بخط الخطاط محمد حسني[2]، هذا النموذج مصحوب بزخرفة تزيد من قيمته الجمالية والزخرفة هنا نموذج رائع وممتاز للتناظر، وقد وضع (البسملة) في شكل دائري في أعلى الصورة وختمها بجملة (صدق الله العظيم) بدائرة تتماثل في قطرها وحجمها وأسلوب تركيبها مع البسملة. وحرص الخطاط على إظهار التماثل في وضع لفظ الجلالة في الأعلى في كلٍ من (البسملة) وجملة (صدق الله العظيم) وفي إظهار ألفين مقوستين في كل من (البسملة) وجملة (صدق الله العظيم) في يمين الدائرة. ويلاحظ أن هاتين الألفين متوازيين، وتتضح أمثلة أخرى للتماثل في صميم الآية : فقد أخرجها الخطاط على سطرين في السطر الأعلى تظهر كلمة على وقد تجاورت مع رأس العين ثلاثة أعمدة يظهر فيها التماثل وقد اخترق العمود الأول منها تجويف رأس العين وهذا الجزء من اللوحه ينحاز قليلاً إلى ناحية اليمين منها.

---

(١) عن : أحمد رضا : رسالة الخط العربي .
(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

ولإستكمال التماثل يلاحظ مثل هذا التكوين الجمالي الجزئي في اللوحة في يسار السطر الأعلى حيث يرى جسم الجيم من كلمة (حج) يتماثل مع جسم العين في كلمة (على) وتلاحظ ثلاثة أعمدة أخرى تخترق رأس الحاء ورأس الجيم وتتجاور بمثل الصورة التي ظهرت في تجاور الأعمدة الثلاثة في الجانب الأيمن ونجد في السطر الثاني هذا التماثل متكرراً أي أن ثلاثة أعمدة مكررة للمرة الثالثة تنزل من أعلى إلى أسفل وتمتزج رأس العين من كلمة (استطاع) وتمتزج بتجويفها الذي يتماثل للمرة الثالثة مع تجويف أختها (العين) في السطر الأعلى ومع تجويف شبيهتها (الجيم) في يسار السطر الأعلى، كل ماسبق ذكره هو أمثلة للتماثل ونستطيع أن ننتقل من ذلك إلى توضيح قيمة التناظر في هذا التركيب الجميل الرائع؛ فتجويف العين في كلمة إستطاع مع الأعمدة الثلاثة التي تخترقها يقع في الوسط، وهذا تكوين تعمده الخطاط في براعة حيث نرى على يساره فراغاً بين عمود الألف في كلمة (إستطاع) حتى عمود الألف التالية للطاء في نفس الكلمة، يتناظر مع هذا الفراغ الواقع في عين السطر الثاني فراغ مماثل في اليسار مابين عمود اللام من كلمة (إليه) وعمود اللام من كلمة (سبيلاً). أي أننا أمام فراغين متناظرين فراغ أيمن وفراغ أيسر في السطر الثاني من اللوحة، ويلاحظ فراغ أوسط في السطر الأعلى مابين عمود اللام من كلمة (الناس) وعمود الألف أيضا من كلمة (الناس) ويقع هذا الفراغ الأوسط تماما فوق الأعمدة الثلاثة الوسطى في السطر الثاني، فهذا التوزيع يحقق قيمة التناظر، وقد ملأ السطران اللذان يعبران عن الآية الكريمة التجويف الدائري الواسع الكبير، فهذا التكوين للآية يتقوس مع الجانب الأيمن من الدائرة الكبيرة ويتقوس تقوساً عكسياً مع الجانب الأيسر من الدائرة الكبيرة فهذه هندسة تناظرية.



* نموذج رابع بخط الثلث للجملة المشهورة (العدل أساس الملك) بخط الخطاط محمد أبو الخير[١] - مدرس الخط العربي بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى بمكة، وضع الخطاط هذه الجملة في شكل جمالي عام تظهر فيه هندسة الشكل البيضوي من أعلاه والمستقيم من أسفله. تعمد الخطاط أن يجعل ألف كلمة (العدل) مقوسة لتأخذ مكانها التناظري مع الجانب الأيسر من اللوحة فموقع هذه الألف من كلمة العدل في النصف الأيمن للبيضوي لتكون تناظره مع الحدود اليسرى للنصف الأيسر للتشكيل البيضوي فهذا مثال للتناظر، أما التماثل فهو واضح في تكرار الأعمدة وتجاورها مع خضوعها للتكوين الجمالي الذي اختاره الخطاط وهو نصف البيضوي فالتماثل جزء من الجماليات العامة في اللوحة، كما يظهر التماثل أيضا في ثلاثة كئوس وهي كأس السين وكأس الكاف الأخيرة من كلمة (الملك) وكأس اللام. أما التوافق فهو يجذب عين المشاهد أكثر من جاذبية التماثل؛ فيلاحظ أن التوافق يبدأ من أسفل اللوحة آخذا عين المشاهد إلى أعلاها حيث رسم الخطاط جسم العين ممدوداً بدرجة تكفي للإمتداد في السين الأولى من كلمة (أساس) وهذا الإمتداد في هذه السين يكفي بدوره لأن تجلس عليه كأس السين الأخيرة من كلمة (أساس) وهذا الكأس بدوره يحتضن الميم النحيفة التي هي حلية الميم في كلمة (الملك) ثم يحتضن بدوره الكأس الصغير الإنتقالية من اللام والكاف من كلمة (الملك) فأصبحت هذه الأجزاء الأربعة متتابعة من أسفل إلى أعلى في شكل متوافق فوضع

---

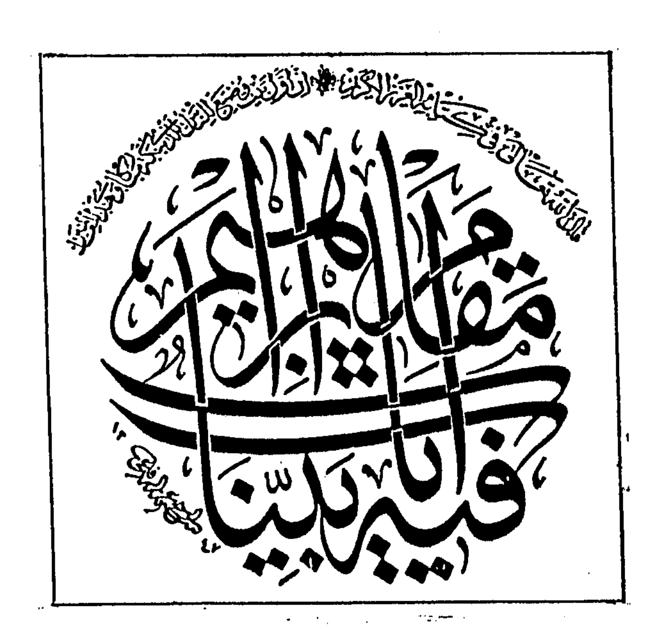
(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

الخطاط حلية بالسين الصغيرة النحيفة بين السينين فشغلت هذا المكان بوضع جمالي يحقق التوافق بين السين العليا والسين السفلى وفي الجانب الأيمن من كأس الكاف شغله الخطاط برمز الكاف الذي هو من حيث صغره يتناسب وضعه ويوافق المكان الذي وضع فيه ويتم التوافق في الصورة بوضع كأس اللام من كلمة (العدل) فوق هبوط الدال من كلمة (العدل)، وكأس اللام فيها جزء بارز على يمين الدال وجزء بارز على يسار الدال ثم جعل الخطاط كأس اللام يحتضن الضمة التي تساعد القاريء على النطق وهو مثال جميل للتوافق في هذا الجزء من اللوحة. وكل الحليات موضوعة في أمكانها التي تحقق التوافق والتوازن.



* نموذج خط الثلث جملة مأخوذة من أحاديث الرسول تردد في أذكار العبادة عقب الصلواة (سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم) يتعانق فيها جمال التماثل مع جمال التناظر فمن حيث التماثل يتكرر (لفظ الجلالة) مرتين في أعلى اللوحة ويتكرر حرف الحاء مرتين في الجانب الأيمن من أسفل اللوحة بصورتها الكاملة المجوفة ثم يلاحظ في الجانب الأيسر من أسفل اللوحة تكرار آخر لحرف الحاء من كلمة (سبحان) يماثله تكرار العين بنفس الصورة على يسارها، وما أجمل التماثل في تكرار النون بين الحاء والخاء في اليمين وبين الحاء والعين في اليسار مع حرص الخطاط على التماثل في هذه

الجماليات الستة الحاء والحاء في اليمين وبينها نون ثم الحاء والعين في اليسار وبينهما نون، وقد توفق الخطاط في اختيار الموضع التي وضع فيه توقيعه وهو الخطاط التركي (عبدالقادر) فاختاره في المنتصف في أسفل اللوحة وحروف التوقيع خير مثال للتوافق فقد رسم الباء من كلمة (كتبه) ممتدة ليتمكن من وضع الباء فوقها في كلمة (عبد) أصغر منها ثم استطاع أن يضع اللام والقاف والألف ثم الدال والراء من كلمة (القادر) فوق (عبد) وهذا التصرف قد يحقق الشعور الديني للخطاط (فعبد) يجب أن يكون في الأسفل و (القادر) ينبغي أن يكون في الأعلى مع حرص الخطاط على التوافق الذي نجح فيه. فجمال التوقيع يلفت النظر بمقدار مايظهر الجمال في الألفاظ الأساسية لهذا التسبيح ومن جمال التوافق أيضاً ان الخطاط قد وضع الهاء المربوطة من كلمة (وبحمده) في جوف الدال في تناسب وتوافق والحليات في كل منها تحتل أماكنها المتناسبة مع ماحولها من الحروف. وكلما أمعن المشاهد يظهر له جمال، فجوف الحاء الأول يحتوي على نقطة الباء وحلية الميزان ثم يتكرر هذا المنظر في النون ويتكرر في الحاء الثانية في يسار اللوحة ويتكرر في النون الثانية وهذا التكرار من أمثلة التماثل الجميل.



* هذا النموذج يجتمع فيه خط الثلث وخط الإجازة من كتابة المرحوم الشيخ عبدالعزيز الرفاعي[١] أحد الخطاطين الأتراك البارزين، يظهر في هذا النموذج الآية الكريمة : (ان أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدىً للعالمين * فيه آيات بينات مقام ابراهيم)[٢].

يتجلى في هذا النموذج التوافق والتماثل ويلفت النظر المتأمل إلى أن هاتين القيمتين وهما التماثل والتوافق كثيراً وغالباً ماتظهران مقترنتين فإن الخطاط القدير يحرص على إظهارهما في شكل متوافق ولايكتفى بالتماثل وحده. يظهر اجتماعهما في العموديات وهي كثيرة: ألف (آيات) والألف التالية من (آيات) وألف (مقام) والألفين من كلمة (ابراهيم) متجاورتين و متناسقتين، ومتوافقتين، هذا من حيث الأعمدة، ويظهر لنا ثلاثة أشكال متماثلة الأول منها الميم المعلقة في كلمة (مقام) وهي بعيدة في التكوين الجمالي للآية عن موقع الباء والراء المعلقة في كلمة (ابراهيم) ولذلك لم يتحقق التوافق هنا لكن التوازن شائع في اللوحة، ثم هناك الشكل الثالث للميم المعلقة من كلمة (ابراهيم) ولإقترابها من الراء المعلقة من نفس الكلمة فإن التوافق بينهما واضح

---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : ناجي زين الدين : مرجع سابق .

لإقترابهما. ثم هناك ظاهرة جمالية واضحة في التوافق والتماثل بين التائين المدودتين تاء (آيات) وفوقها تاء (بينات). ثم يلاحظ توافقاً في غاية الجمال بين الياء في كلمة (فيه) واسعة نسبياً بالنسبة لياء (آيات) التي أوقعها الخطاط فوقها فظهر بين اليائين توافق جميل.

وتتابع الأحرف الخمسة في أسفل اللوحة تتابعاً تنسيقاً بديعاً وهي الياء في كلمة (فيه) والباء من كلمة (بينات) والياء تلي الباء ثم النون تلي الياء، ثلاثة أحرف متتابعة في كلمة واحدة تسبقها الياء في كلمة (فيه)، ويظهر التوافق في التعانق في الهاء المتممة من كلمة (فية) التي تحتضن فوقها الباء من كلمة (بينات) أي أن أسفل اللوحة يظهر فيه التماثل مع التوافق ظهوراً يظفر بإعجاب المشاهد ومقدمة الآية والجزء الأول منها اختار لها خط الإجازة بقلم صغير وبتكوين متقوس ليتوافق مع أعلى الجانب الثلثي من الآية وهذه الأحرف التي اختارها الخطاط من خط الإجازة كلها موزعة في توافق جميل.

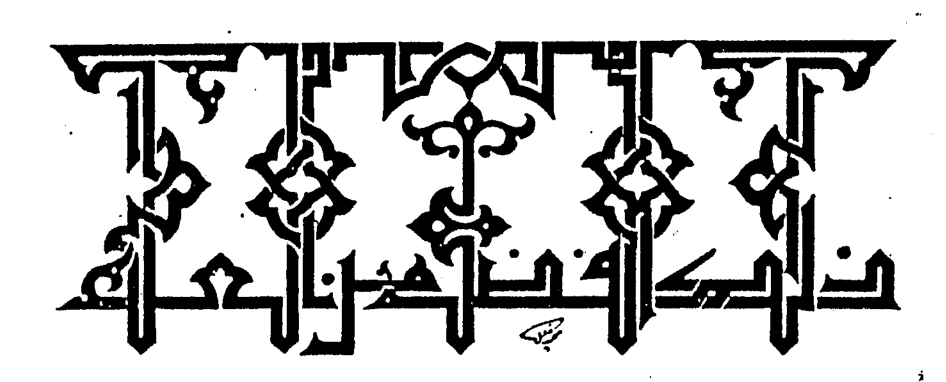


* نموذج مختار في خط الثلث من كتابة الأستاذ محمد عبدالقادر[1] يظهر في هذا النموذج الآية الكريمة (إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه)[2]. النموذج مثال ممتاز من خط الثلث المركب، يجتمع فيه جمال التماثل مع جمال التوافق؛ أما التماثل فهو يلفت النظر في يمين اللوحة في التجاور المنسق الجميل للأربعة الأعمدة : الألف من (إليه) ، ثم اللام، ثم الألف من كلمة (الكلم)، ثم اللام من نفس الكلمة.

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : محمد عبدالقادر عبدالله : الخطوط العربية ،القاهرة ،الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٠م .

ثم يوزع الخطاط الأعمدة المتماثلة في وسط اللوحة وبالقرب من يسارها وقد حرص على الجمع بين التماثل والتوافق في هذه الأعمدة، ثم أظهر جمعاً جميلاً في أسفل اللوحة بين التماثل والتوافق في المنطقة الوسطى من أسفل اللوحة، فقد تعمد الخطاط إرسال الجزء المنحدر من الدال حتى يأخذ شكل الخنجر ورسم الميم من كلمة (الكلم) بشكل الخنجر أيضا من أجل أن يتوافق ويتماثل هذان الخنجران مع الواو الخنجرية في كلمة (العمل) فنلاحظ في ذلك اجتماع أربعة خناجر في منتصف أسفل اللوحة وكلها مع توافقها متماثلة. ويلاحظ في يسار اللوحة جسم اللام من كلمة (العمل) شبيه بالخنجر ليجعله متوافقاً مع حرف الصاد من كلمة (الصالح) التي وضعها الخطاط متوافقة مع امتداد (اللام) في كلمة (العمل) ونرى الجسم الكامل لحاء كلمة (الصالح) فينزل من أعلى منساباً ورقيقاً ثم ينعطف إلى اليمين ليحتضن في جوفه امتداد لام كلمة (العمل) والصاد التي استقرت في مكانها فهذا الجزء في أسفل اليسار من هذه اللوحة مثال جيد لقيمة التوافق ولايخفى أيضاً تكرار العين من كلمة (يصعد) مع العين من كلمة (العمل)بشكل متماثل وقد ابتعدت كل منهما عن الأخرى فهما متماثلتان. وحينما يأتي التماثل مع التباعد يكون منفرداً أي أنه لاينضم مع التوافق للتباعد الذي حصل، وقد اقتضى تنسيق اللوحة هذا التباعد، أما الكاف المزدوجة من كلمة (الكلم) فقد شغلت مكانها وحققت بذلك دوراً جمالياً في تحقيق التوازن فاللوحة كلها متوازنة.



* في هذه اللوحة يبرز فيه الخط الكوفي بخط الأستاذ محمد أفندي خليل[(١)] من قدامى الخطاطين المصريين كتب الخطاط، الآية الكريمة (وذلك الفضل من الله)[(٢)] وأحاطها بإطار زخرفي يحتوي في داخله على تجويفات متماثلة ومتناظرة شغلها بآيات أخرى بالخط الفارسي بحجم نحيف، لكن الآية الكوفية تلفت النظر لضخامة حروفها، ولما يبدو فيها من قيم فنية أبرزها قيمة التناظر، والتناظر واضح جداً في زخارفها فالوحدة الزخرفية المتعانقة في يمين اللوحة مع اللام والكاف من كلمة (ذلك) مكررة تكراراً معكوساً أي متناظرة مع مثيلتها المتعانقة مع عمود اللام الثانية من لفظ الجلالة والهاء في لفظ الجلالة.

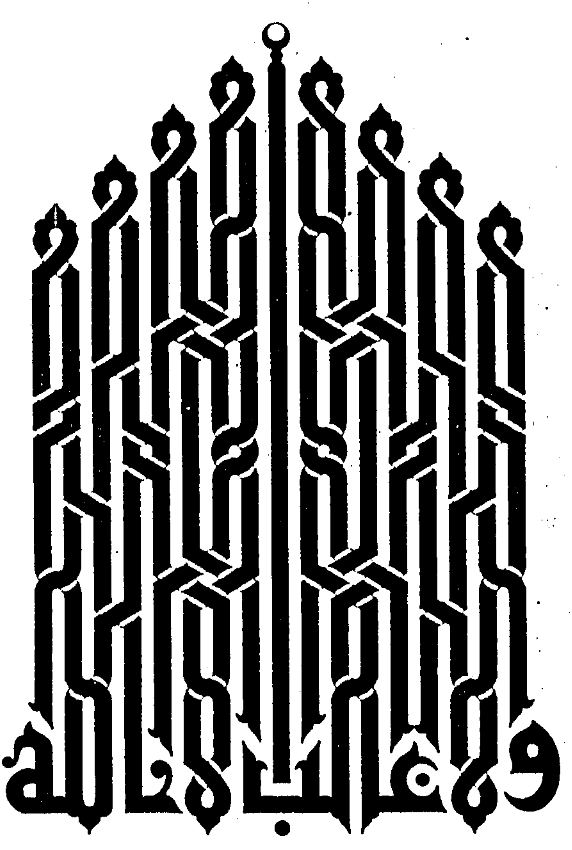
ثم يظهر التناظر مرة أخرى في الوحدة الزخرفية التالية للوحدة الأولى في الجانب الأيمن والمتعانقة مع الألف واللام من كلمة (الفضل) حيث تتناظر مع زميلة لها في يسار

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير.

اللوحة وترى متعانقة مع الألف واللام الأولى من لفظ الجلالة، وكثيراً مايكون التناظر محتاجاً إلى صورة وسطى تقع بين يمين اللوحة ويسارها وهذا التصرف واضح في الحلية الزخرفية الوسطية التي وضعها الخطاط فوق حرف الضاد وجعلها متعانقة مع عمود اللام من كلمة (الفضل). أما الزخارف في أعلى الآية فالزخرفة الوسطى هي التي تساعد على إظهار التناظر بين الزخرفتين اليمنى واليسرى في أعلى الآية وفي أسفل الآية، ويتجلى التكرار المتماثل في الحليات الهابطة إلى القاع بشكل متوازن.

والنون في كلمة (من) تظهر بصورة منفردة لايوجد في اللوحة مايماثلها ولا مايناظرها ولا بأس في ذلك .. واستعمل الفنان حلية التضفير في جسم الكاف من كلمة (ذلك)واستعمل أيضا طريقة التضفير في الزخارف فالتضفير متكرر والتكرار هو مثال للتماثل.



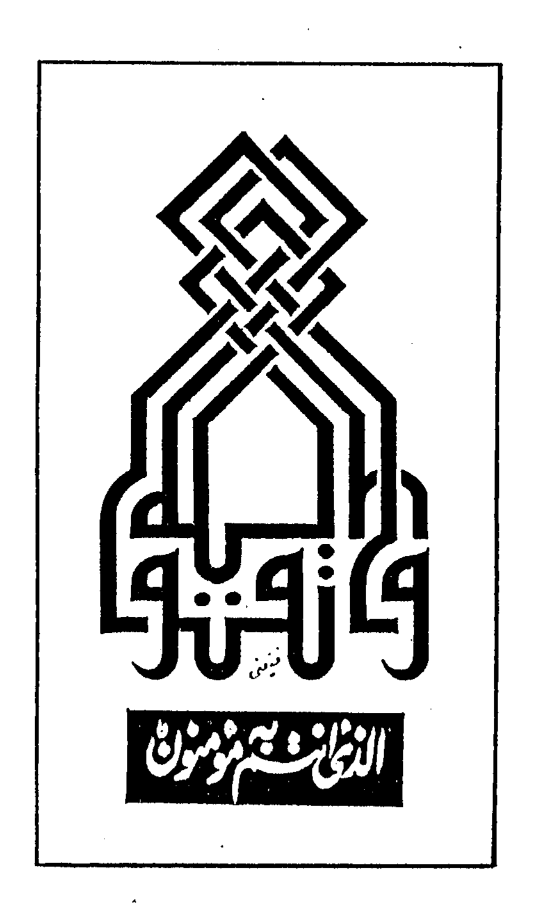
* نموذج من الخط الكوفي لجملة مشهورة وهي (ولاغالب إلا الله)(١)

أخرج الخطاط هذه الجملة بأجسام أكثر فيها من التكرار المتماثل والتكرار المتناظر أيضا من الزخارف الكوفية المتعانقة مع حروف الجملة، تتغلب فيها الزخارف الكوفية وتلفت النظر أكثر من الأحرف، ولكن الأحرف مع ذلك واضحة ومستقرة في مكانها في أسفل اللوحة. إن الزخارف الكوفية المتكررة على كثرتها لم تظلم ولم تنقص من أهمية الأحرف وجاذبيتها وجمالها فالتناظر يبدو واضحا في هذه اللوحة، فأول مايلفت النظر عمود طويل لايتخلله تقطيع يقع في منتصف اللوحة تماما وينتهي بحلية وسطية في أعلى اللوحة لاتتكرر وهذا شرط من شروط التناظر أن يكون بين الجانبين الأيمن والأيسر صورة وسطية غير متكررة ثم تنحدر الحليات عن يمين هذا العمود وعن يساره بشكل متوازن ومتناظر معاً. والضفائر كثيرة في هذا النموذج، منها ضفائر متقوسة متكررة كثيراً في أعلى اللوحة ومنها ضفيرتان بشكل دائري في وسط اللوحة مجاورتان للعمود الأوسط

(١) عن : محمد عبدالقادر عبدالله : مرجع سابق .

مباشرة، ثم تظهر حليتان في أسفل اللوحة كل منها جزء أساسي من حرف اللام ألف أظهر الخطاط في كل منهما الحلقة السفلى من اللام ألف اليمنى ومن اللام ألف اليسرى وأعطى لهاتينالحلقتين شكلاً متناظراً مع الحلقات العليا.

والواو وهي الحرف الأول في الجملة شغلت مكانها في توازن جميل ومع أنها غير متكررة لكن الخطاط قد وضع لها مايناظرها في يسار اللوحة الحلية التي تظلل هاء (لفظ الجلالة) وإن كان هذا التناظر تقريبياً لكنه يحقق الغرض في جمال له مكانته في اللوحة.



أختارُ للمشاهد هذا العمل الذي وفق الله الباحث إلى إخراجه بالخط الكوفي عرضت فيه الآية الكريمة « واتقوا الله الذي أنتم به مؤمنون ».

الخطاطون بوجه عام يقدسون الله وأسماؤه كلها ويرفعون لفظ الجلاله الذي إختص به الله سبحانه وتعالى فوق كل الأسماء فيحرصون على إيقاعه في فن الخط فوق كل الكلمات واجتهدت في تحلية هذه اللوحة ببعض التماثلات الفنية وهي تظهر في التماثل بين رأس الواو الأولى والواو الأخيرة ورأس القاف الذي يقع بين الواوين والهاء الأخيرة من (لفظ الجلاله) التي تقع متماثلة مع الواو الأخيرة، وتعمدت في هذه اللوحة أن أظهر فراغاً ذا رقبة مثلثة وله ركنان عموديان في اليمين وفي اليسار وله قاعدة أفقية ويظهر هذا الفراغ بشكل متميز لضخامة مساحته، يظهر محصورا بين ثلاثة أعمدة في اليمين

تتناظر مع ثلاثة أعمدة في اليسار ثم تتفرغ هذه الأعمدة الثلاثة اليمنى كما تتفرغ نظائرها الثلاثة في اليسار في إتجاه صاعد يتناظر إلى أعلى حيث تتعانق وتتداخل ويخرج منها في الأعلى عدة مربعات متداخلة ومتعانقة ومتناظرة، وهكذا أحسست بأن جمالا ينبعث من هذه التماثلات وهذه التناظرات وهذا الفراغ الأوسط الكبير الذي يحقق بموقعه فكرة التناظر. ونلاحظ الجملة الأخيرة من الآية « الذي أنتم به مؤمنون » اخترت لها الخط الفارسي فنرى فيها كلمة (به) مشتملة على الضمير الذي يعود على اسم الله، من أجل ذلك أبرزت هذين الحرفين في منطقة عليا من هذا التكوين الفارسي وحرصت على إظهار الواوين من كلمة (مؤمنون) بشكل متماثل، واخترت خلفية سوداء تظهر فيها حروف الجملة باللون الأبيض ليزداد البروز الجمالي لكلمات هذا الجزء من الآية فقد أحسست بأن هذا التصرف يحقق نوعا من التوازن بين أعلى اللوحة وأسفلها.

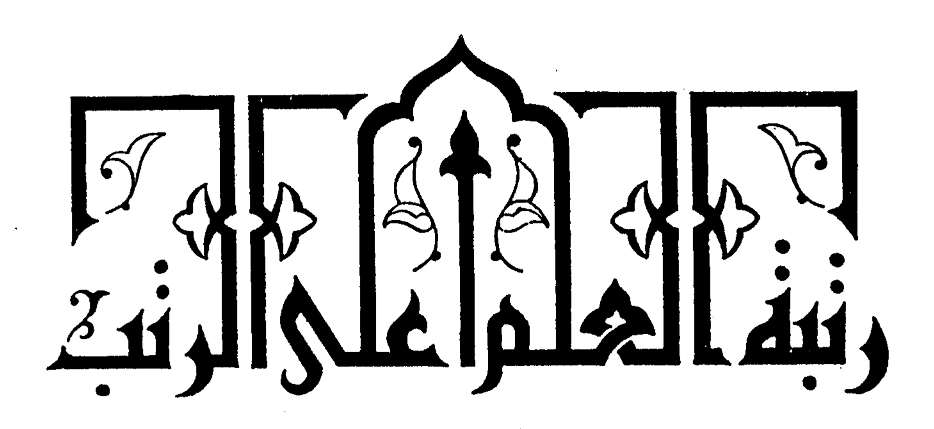


نموذج للآية الكريمة « واكثرهم للحق كارهون »[١] أخرجها بالخط الكوفي الأستاذ حسن حبش الخطاط العراقي،[٢] ومعظم أعمال الأستاذ حسن حبش فيها حرص على التماثل والتناظر ففي هذا النموذج يتكرر حرف الكاف في كلمة (وأكثرهم) وفي كلمة (كارهون) وقد رسم كلا من الكافين بصورة واحدة متكررة فهذا مثال واضح للتماثل ولكنه رسم الهاء في (أكثرهم) بصورة خاصة بها ثم رسم الهاء الثانية في كلمة (كارهون) بصورة تتقارب مع الهاء الأولى ولا تماثلها تماما وهذا تصرف جائز والواو الأولى في (وأكثرهم) تتماثل مع الواو الأخيرة في (كارهون) وحتى يحقق الخطاط نوعا من التناظر رسم حلية فوق الهاء الأولى متعاكسة مع رأس الكاف الأولى، الحلية الثانية لا تدخل في تكوين حرف من حروف الآية لكنها رسمت عمدا لتحقق تناظر مقابلا لشكل الكاف الأولى. كرر الخطاط هذا التصرف فوق كلمة (كارهون) وبالذات فوق الهاء الأخيرة حيث رسم شكلا يناظر لرأس الكاف في كلمة (كارهون) أي أن الكاف في (كارهون) يناظرها حلية متعمدة ويقع هذا التناظر كله في الجانب الأيمن، والكاف في كلمة (كارهون) رأسها له نظير معكوس فوق الهاء من نفس الكلمة ويقع هذا التناظر المماثل للتناظر الأيمن في نهاية الكلمة ففي هذه الآية تناظران وتماثلان كل من التناظرين مماثل للآخر والحلية الوسطية في هذا التكوين تمثل في كلمة (للحق) أوقعها الفنان في الوسط تماما لتكون فاصلا بين الجانب الأيمن من الآية والجانب الأيسر، جسم الواو رأسا وذيلا في اليمين يناظره في اليسار.

---

(١) عن : حسن حبشي : مرجع سابق .

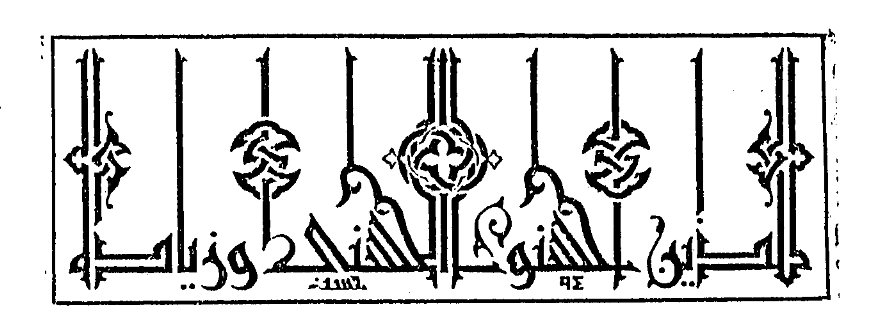
(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



هذا النموذج من الخط الكوفي أخرج فيه الخطاط الأستاذ/ حسن حبش الجملة المشهورة (رتبة العلم أعلى الرتب)[١] اهتم فيها الخطاط بإبراز زخرفة متناظرة لا يطغي بروزها واهتمامه بها على اهتمامه بالأحرف، فالأحرف تحتل مكانتها في منتهى الوضوح ومنتهى العناية في أسفل اللوحة، وحوّل الخطاط عمود اللاّم من كلمة (العلم) وعمود اللاّم من كلمة (الأعلى) إلى قبة جميلة تحتل وسط اللوحة وأخرج في منتصف هذه القبة عمود له حلية خاصة به في أعلاه وهو عمود الألف من كلمة (أعلى) ووضع حلية زخرفية متناظرة داخل هذه القبة شكلها الأيمن ما بين لام (العلم) وألف (أعلى) والشكل المناظر له في اليسار فوق رأس العين من كلمة (أعلى) هذا الشكل الوسطي (القبة التي تتوسط الألف) هو الذي يساعد على الإحساس بالتناظر الجميل ما بين الزخرفة اليمنى والزخرفة اليسرى، فاليمنى تناظر اليسرى مناظرة دقيقة بجزئياتها وبحروفها ففي الجانب الأيمن نرى العمودين المتوازيين وهما ألف ولام (العلم) وقد تفرعت منهما حليتان متناظرتان هذا العمودان في اليمين يتناظران تناظرا دقيقا مع عمودين في اليسار وهما ألف ولام الرتب وقد تفرعت من العمودين يمينا ويسار نفس الحليتين الموجودتين في اليمين. فهذا النموذج يتحقق فيه التناظر الهندسي الدقيق الذي تتوسطه تلك القبة ولايتم التناظر إلا بحلية وسطية غير متكررة .

---

(١) عن : حسن حبشي : مرجع سابق .



هذه اللوحة كتبت بالخط الكوفي وهي للخطاط العراقي حسن حبش وهي قوله الله تعالى « للذين أحسنوا الحسنى وزياده ».(١)

اهتم فيها بقيمة التناظر واتخذ لها حلية وسطية تبدو متعانقة مع الألف واللام من كلمة (الحسنى)، لكنه وضع في هذه الحلية عمودا لمجرد استكمال الشكل الجمالي لهذه الحلية الوسطية ولا يمثل حرفا من حروف الكلمة، وجعل لها منظرا خاصا بها لأنها وسطية والوسط لا يتكرر أما التناظر فهو واضح في الجانب الأيمن لهذه الحلية التي يتناظر تماما مع الجانب الأيسر لهذه الحلية الوسطية، وأوضح ما يكون التناظر في العمودين الواقعين في الجانب الأيمن تتعانق معهما حلية باتجاه خاص بها وهي مخففة، يتناظر مع هذين العمودين في اليسار عمودان متناظران معهما بشكل هندسي دقيق وتتعانق معهما حلية معاكسة للحلية اليمنى ليتم التناظر، التماثل أيضا واضح في هذه اللوحة الجميلة لأنه يلاحظ في اليمين حرف الذال يتكرر بتماثل دقيق في حرف الذال في كلمة (وزيادة) تعمد الخطاط إلغاء النقطتين لهاء كلمة (زيادة) واعتبرها هاء وهي في القراءة تاء وتحتاج إلى نقطتين، لكن الخطاط تعمد حذف هاتين النقطتين لأنه لا يوجد لها نظير في الجانب الأيمن وهذا تصرف جائز.

أما التماثل الأوضح فهو في تكرار (الحاء) المرتفعة التي تحتضن من بعدها أجزاء السين في كلمة (أحسنوا) فيلاحظ نفس هذه الصورة الجمالية تتكرر تكرارا هندسيا

---

(١) عن حسن حبش : مرجع سابق .

دقيقا في كلمة (الحسنى) في حائها وسينها الواقعة تحت ظل الحاء، فهذا الشكل نموذج ممتاز للتناظر والتماثل والتوازن أيضا في توزيع الفراغات بين الأعمدة وقد حرص الخطاط على استكمال التناظر الهندسي فيلاحظ أنه قد رسم فوق قمة الذال من كلمة (للذين) عمودا لا يحتاج إليه القارئ ولا يمثل أي حرف، هذا العمود مقصود ومتعمد من أجل استكمال التناظر مع نظيره في اليسار وهو الياء والألف المتصلة بالياء في كلمة (وزيادة) فعمود الألف يمثل حرفا يجب رسمه لأنه حرف ولأنه واجب فإن فن التناظر قد دعى إلى رسم نظير له لا يمثل حرف فوق ذال (للذين).

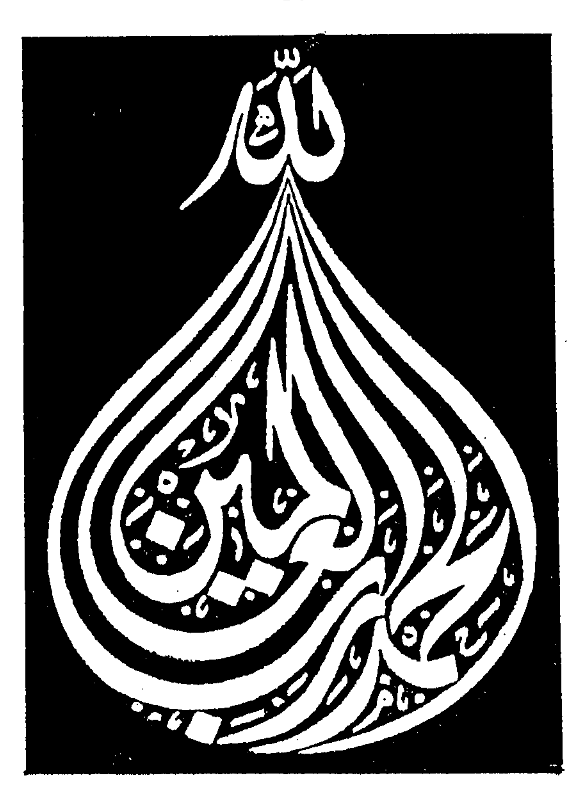


هذا النموذج من قول الله تعالى « إنا كنا من قبل ندعوه أنه هو البر الرحيم »(١) فالخط الديواني والمقدمة فوق الآية (قال تعالى) بخط النسخ من كتابة الأستاذ محمد أبو الخير أول مايلفت النظر في هذا التصميم التوافق الواضح في كلمة (قبل) في اللام الضخمة المجوفة العميقة وهي تحتضن في داخلها كلمة (ندعوه) وهذه الكلمة الواقعة في جوف اللام قد قسمت بدورها إلى توافقات أخرى حيث يلاحظ حرف الدال قد ملأ فراغ اللاّم باتساع يزيد عن الاتساع المعتاد لهذا الحرف (الدال)، هذا التصرف كله متعمد من أجل أن تحتضن الدال بدورها كاس الواو ثم تحتضن هذه الواو بدورها حلقة الهاء الأخيرة من كلمة (ندعوه) وقد راعى الكاتب التماثل مع التوافق حيث يلاحظ الفراغ بين هذه الحروف المتدرجة في اتساعاتها فالفراغ يكاد يكون متماثلا وعرض الفراغ الدائري المحصور بين هذه الحروف يبدو أنه ضعف سمك القلم والفراغ في داخل الواو هو الفراغ الطبيعي لها باعتبارها حرفاً كاسياً ومن أجل ذلك ظهر هذا الجزء من الآية متغلبا في الجاذبية الجمالية على ما قبله وما بعده، بل إنه يكاد يمنح ما قبله وما بعده شيئا من جماله لأن الكلمات السابقة عليه (إنا كنا من) ثم الكلمات التالية له (إنه هو الرحيم) مكتوبة في تصفيف متوازن وبهذا نرى مصادر الجمال في هذا النموذج في جملته هي التوازن في مجموع الآية من يمينها إلى يسارها والتوافق في الكلمات في (قبل

---

(١) من أعمال الأستاذ محمد أبو الخير.

ندعوه) أما في المقدمة فأنها تحقق التوازن لأنها موضوعة في الوسط فوق الآية وفيها أيضا التماثل في مد القاف ومد العين وبعد هذا المد في كل منهما تصعد اللف بحلية متماثلة ثم يبدو التماثل بين كأس اللام في آخر (تعالى) والتماثل أيضا بين العمودين ألف (قال) وعمود اللام، وألف تعالى وعمود اللام فيها، أما التفاوت في عرض القلم فإنه يكاد يكون في عرضه هو نصف عرض قلم الديواني وهذا لتحقيق قيمة فنية أخرى وهي قيمة التناسب.

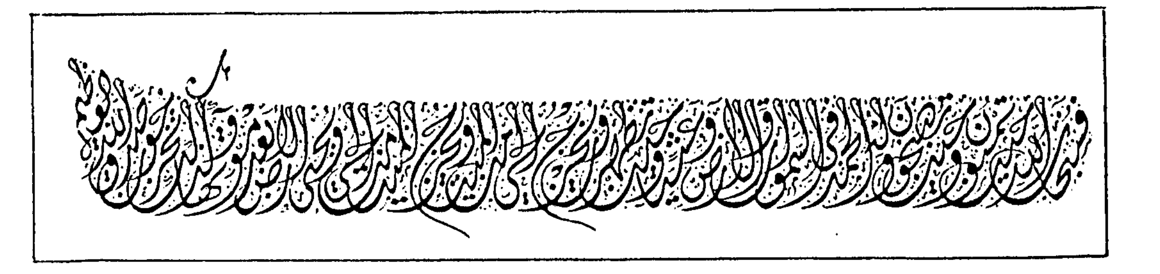


وهذا نموذج من خط الجلي الديواني وهو الآية الكريمة « الحمد لله رب العالمين »(١) بذل الخطاط فيها جهدا محمودا في إخراج تصميم جمالي جذاب وأبرز ما في هذا التصميم حرص الخطاط على التناظر فتبدو اللوحة منقسمة إلى قسمين قسم في اليمين وآخر في اليسار والقمة تتلاقى فيها أعمدة أخضعها الخطاط للخصائص الفنية لخط الجلي الديواني فقد كانت في الأصل أعمدة ولكنه استطاع ببراعته تحويلها إلى منحنيات متناظرة ومع أن عدد هذه المنحنيات في الجانب الأيمن هو خمسة والعدد في الجانب الأيسر ثلاثة ولكن هذا التفاوت في العدد لم يقف عقبة أمام الخطاط في تحقيق قيمته الفنية التي وضعها أساسا وهي التناظر.

فالتناظر واضحٌ وجميل، ومع وضوحه نتج عنه قيمة جمالية أخرى تناظره وهي التوافق فإن هذه المنحنيات الخمسة في اليمين والمنحنيات الثلاثة في اليسار قد وضعت في

(١) عن : ناجي زين الدين : مرجع سابق .

شكل متوافق جذاب .. ثم استطاع الخطاط أن يحقق توافقا لا يقل جمالا عن التوافق السابق ذكره وذلك في أسفل اللوحة حيث يلاحظ أن التوافق واضح في ذيل الألف الأولى التي تنحدر من اليمين إلى اليسار لتحتضن فوقها حاء كلمة (الحمد) والميم فيها وهلال الدال ثم يحقق الخطاط التوافق بين هلال الدال وهلال الراء ويجعل الباء من كلمة (رب) موقعا عميقا واسعا يحتضن في داخله الانحدار الذي يبدأ من رأس العين ويصعد ليتصل بالمنحنى الثاني من اليسار وفي خلال تجويف العين يتم التوافق لوقوع رأس الميم فوق رأس العين والفاصل بين الميم والنون والياء المرتفعة ثم تأتي النون لتكمل التوافق ثم يخرج منها صعود لا تحتاج إليه القراءة من الناحية الإملائية، لكن التصميم الفني يحتاج إلى هذا الصعود الذاهب إلى أعلى ليأخذ مكانه في توافقات وتناظرات القمة ثم نجد (لفظ الجلاله) يتربع في منتصف اللوحة وفي أعلاها ليدخل فن الخط الجميل في إبراز القيمة الروحية والمعنوية لمفهوم هذا اللفظ الجميل في نفوس المشاهدين وهذا كله توفيق فني جميل، وقد استطاع الخطاط أن يبرز خصيصة جمالية من خصائص خط الجلي الديواني وذلك في تلك الحليات المتناثرة والصغيرة الحجم التي يحتاجها هذا النوع من الخط وتتمثل في شرطات مائلة وفي نقط صغيرة وفي سكون الوقف ونقطة النون وفي (الميزان) المستعار من جماليات الثلث فوق الياء، وفي الميم الصغيرة التي أخذت مكانها ما بين ألف ودال (الحمد).



نموذج آخر من خط الجلي الديواني من كتابة الأستاذ سيد ابراهيم[(١)] وهي الآية الكريمة « فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون وله الحمد في السموات والأرض وحين تظهرون يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون ».[(٢)]

استطاع الخطاط بقوة واقتدار أن ينتفع بالخصائص الفنية لخط الجلي الديواني التي تجعل له مميزات لا تُرى حتى في أخيه الخط الديواني فتظهر هنا خصائص جمالية في الحروف حرف الحاء المبتدئة وكلها ملتوية بأسلوب واحد مع المرونة فإن حرف الحاء يُرى متكررا مرة أضخم نسبيا من مرة أخرى ويضخمه الخطاط أو يختصره قليلا حسب الفراغ الذي خصص للحرف وغيره من الحروف الخاصة ذات المنظر الخاص بالجلي الديواني مثل رأس العين والهاء المتوسطة في كلمة (موتها) والضاد وأختها الصاد وما في ذلك كله من تصرفات جمالية تجعل كل حرف يتجاوب جماليا وتوازنيا مع ما قبله وما بعده ولا نجد في هذا النموذج فجوة واسعة كما يحدث في بعض النماذج الأخرى وإنما يلاحظ أنه كله منسابا في توازن جميل في كل منطقة من مناطقه في يمينه وأوسطه ويساره من بدايته إلى نهايته. يلاحظ بعض الأحرف بارزة إلى أسفل مثل ذيل الجيم المكررة في كلمة (ويخرج) وهذا البروز إلى أسفل يخرج التصميم عن (الجمود) الدقيق الجاف فيعطيه حلية تلفت النظر، ثم يلاحظ بروز رأس الكاف من كلمة (وكذلك) نراها حلية منفردة عن الاقتراب من يسار اللوحة وهذه أيضا تعطي للمشاهد نشاط في التأمل. هذه البروزات في الأسفل والأعلى يزيد من جمال التوازن وفي نهاية الآية نجد

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن أحمد الذهب : مرجع سابق .

الخطاط يتصرف ببراعة في إخراج خَصِيصة فنية من خصائص الجلي الديواني حيث يجعلها متقوسة من أسفلها إلى نهايتها ويضع تقوسا في القمة ليتحقق التقوس ما بين القمة والقاعدة ويخرج من ذلك شكل (مقدمة سفينة).



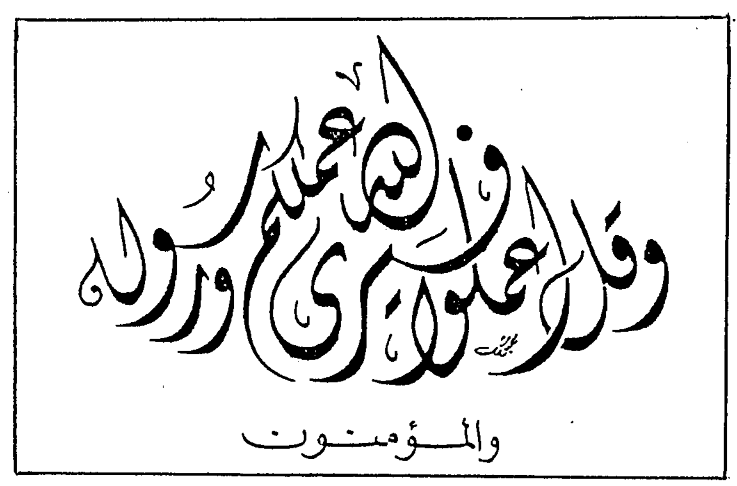
وهذا نموذج في خط الجلي الديواني من كتابة الخطاط التركي حامدالآمدي،(١) أخرج فيه قول الله تعالى « رب قد آتيتني من الملك وعلمتني من تأويل الأحاديث فاطرالسموات والأرض أنت وليّ في الدنيا والآخرة توفني مسلما وألحقني بالصالحين »(٢)، يتجلى في هذا النموذج حرص الخطاط على إظهار التوازن شائعا في الآية كلها من بدايتها إلى نهايتها فيما عدا تخلخلا تعمده الخطاط يقصد به إحداث لفتة مفاجئة أمام عين المشاهد وذلك أنه وسّع الانتقال من رأس الحاء إلى الألف الصاعدة في كلمة (الأحاديث) وكان بإمكانه ألا يكتب في داخل هذه الفجوة آية حلية لكنه استعار حليات لا تستعمل إلا في الخط الثلث، ويرى الباحث أنه من الأفضل عدم استعمالها لتؤدي هذه الفجوة تأثيرها الكامل ويبدو أن الخطاط قدحدث له سهو ثم تداركه حيث أن سياق الآية في قول الله تعالى «أنت وليّ في الدنيا والآخرة» يلاحظ في كلمة (في) بعد كلمة وليّ تدارك الخطاط هذا السهو بتصرف فني مقبول حيث وضع كلمة (في) بخط التحلية القليل الحجم فوق رأس اللام من كلمة (وليّ) وجعلها بارزة لتحدث إيقاظا فنيا أمام عين المشاهد ويلاحظ أن الخطاط أيضا يلتزم بحلية ألزم بها نفسه فنجد أن هذه الحلية متكررة في تجويف الكاف الأخيرة من كلمة (الملك) ومتكررة في المد المسحوب من رأس الحاء إلى الألف في كلمة (الأحاديث) وكررها أيضا في تجويف الثاء من كلمة (الأحاديث) كما كررها في

---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : أحمد رضا : مرجع سابق .

تجويف الثاء من كلمة (أنت) وهو أنه يتعمد قطع التجويف ويكتب في هذا القطع حركتين مائلتين من عرض القلم لإحداث حلية جمالية توقظ انتباه المشاهد، واكتفى بأربع مدات من هذا التصرف، وكل هذا تحقيق لجماليات الخط الديواني، ثم تلاحظ الخصيصة الفنية الخاصة بالخط الديواني وهي إنهاء العبارة بصعود متقوس إلى أعلى عند أساس الآية في يسارها وعند قمتها فوق هذا الانحناء مما يعطي للوحة (شكل السفينة) وهي خصيصة فنية إختص بها خط الجلي الديواني.



نموذج في الخط الديواني من كتابة الأستاذ الخطاط عبوش أخرج فيه قول الله تعالى « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون » وقد حقق فيه ظاهرة جمالية هي أول ما يجذب نظر المشاهد وهي ظاهرة التناظر استطاع أن يحققها بوضع (لفظ الجلاله) في منتصف التصميم وفي أعلاه ثم يبدو من قمة الألف من (لفظ الجلاله) انحدار إلى الجهة اليمين يتناظر مع انحدار يماثله أو يناظره إلى جهة اليسار واختار الخطاط شكلا جماليا للهاء في كلمة (ورسوله) في آخر اليسار، هذا الشكل الجمالي لهذه الهاء ليس موجودا في التراث لكن الخطاط قد حصل عليه من تصرفات الخطاط (مصطفى غزلان) وهذا الشكل للهاء من هذا الموقع لازم وضروري لتحقيق جمال التناظر حتى تكون نهاية اليسار هي حرف متقوس يتناظر مع تقوس الواو في بداية اليمين استطاع الخطاط مع جمال التناظر أن يخرج أيضا جمال التوازن، فتراكم الحروف

متعادل في التصميم كما استطاع أيضا أن يخرج جمال التوافق إخراجا متكررا فالراء في كلمة (يرى) تحتضن الياء ثم يلاحظ التوافق والتماثل واضحين في حرف الواو والراء الثانية من كلمة (ورسوله)، لم يجد الخطاط موقعا فنيا لكلمة والمؤمنون فاخرجها بخط النسخ في أسفل التصميم وهذا تصرف محمود، وتعمد أن يحدث في هذه الكلمة ثلاث مدات المد ما بين الميم والواو المهموزة ثم المد ما بين النون والواو الثانية ثم المد في كأس النون الأخيرة وهذه المدات الثلاث متوازنة ومع أن الروح الفنية الأصيلة لخط النسخ لا تقبل إظهار حركة ممدودة قبل الواو لكنه قد استمد هذا التصرف من ما يحدث في تصرفات الخطاطين في خط (النسخ الصحفي) وتصرفه هنا مقبول حتى يخرج في هذه الكلمة الواحدة ثلاث متماثلات وهي المدات المتكررة ثلاث مرات.

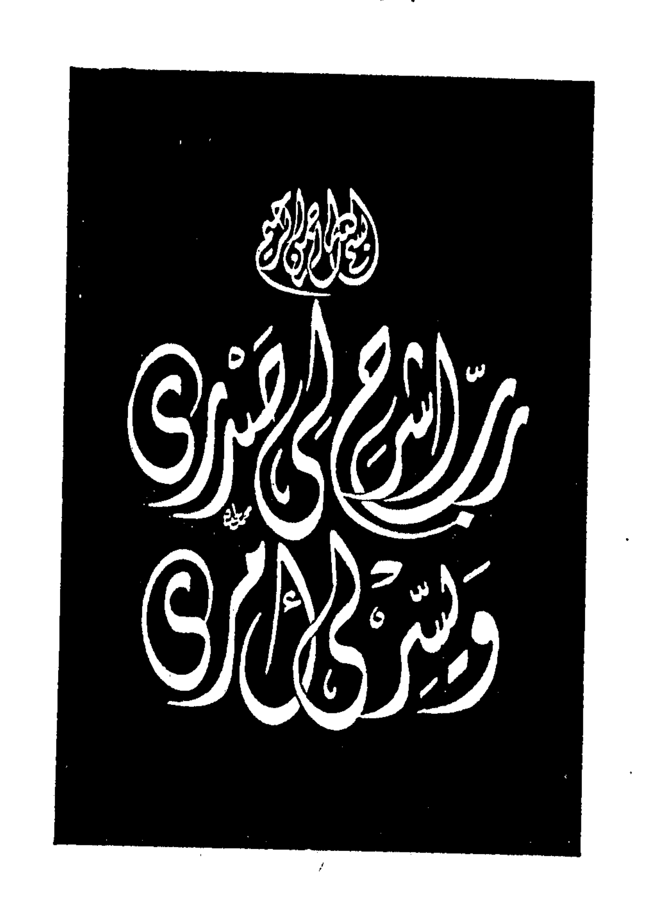


وهذا نموذج من الخط الديواني بقلم الأستاذ/ محمد أبو الخير. تظهر فيه الآية الكريمة « وقال ربكم ادعوني أستجب لكم »(١) أول ما يلفت النظر في هذا التصميم إظهار فجوتين متماثلتين في المسافة، مسافة في اليمين ما بين رأس الكاف من كلمة (ربكم) إلى بداية السين في كلمة (استجب) تناظرها مسافة في اليسار ما بين رأس السين ورأس الكاف المتزجة مع نهاية الباء من كلمتي (استجب لكم)، هذا نوع من التناظر المتعمد في المسافات كما يوجد تناظر أخر بين يمين التصميم في حرف الواو والقاف والصعود من القاف إلى الألف وهذا التقوس في اليمين يناظره التقوس في اليسار في الباء الأخيرة من كلمة (استجب) والكلمة الأخيرة (لكم)، ثم يتجلى التماثل في أسفل التصميم في تكرار الحروف الكاسية كاس الواو وكاس اللاّم وكاس الراء ثم كاس الألف في كلمة (ادعوني) وكاس الدال في نفس الكلمة، في الجانب الأيسر من اللوحة أظهر الخطاط نوعا من التوافق حيث أخرج الياء من كلمة (ادعوني) متسعة مجوفة لتحتضن في داخلها كاس الألف من كلمة (استجب) ثم أحدث توزيعا في الباء الأخيرة من كلمة (استجب) لتتوافق مع الحروف التي وقعت في جوفها (اللام والقاف ورأس الميم) من كلمة (لكم) فهذا نوع من التوافق ثم يلاحظ في أسفل اللوحة تكرار الميم الأخيرة من (ربكم) والميم

---

(١) من أعمال الأستاذ محمد أبو الخير.

الأخيرة من كلمة (لكم) كل من اليمين هابطة بمقدار متماثل محتضنة فوق ذيلها بعض الكنوس وهنا يجتمع التماثل مع التوافق، وعند المقارنة بين الألف في أول كلمة (ادعوني) والألف في أول كلمة (استجب) ويلاحظ تفاوتا كبير في حجم الألفين ألف (ادعوني) كاملة عملاقة وألف (استجب) صغيرة مقتصرة وهذا التفاوت متعمد لأن الألف في كلمة (ادعوني) إحتاج إلى اظهارها كاملة وهي في ذلك تتماثل مع ضخامة اللام في (قال) ثم ألف (أستجب) فيجب أن تكون صغيرة ضنيلة لأن الموقع يحتاج إلى تصغيرها وهذا مثال للتناسب، والنقط المفردة كلها متماثلة تبدو دائرية أصغر قليلا من عرض القلم.



وهذا نموذج من الخط الديواني من الخطاط الأستاذ/ محمد حداد[(١)] يعرض فيه قول الله تعالى « بسم الله الرحمن الرحيم ، رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري »[(٢)] كثير جدا من جماليات الخط الديواني تتحلى في هذا التصميم فالبسملة قد كتبت بشكل مبتكر وبقلم أقل وهي بهذا القلم وفي الأعلى تتناسب جماليا مع قلم الآية، أخرج الخطاط البسملة بتصميم مبتكر يتجلى فيه التناظر والتوازن وتعمد أن يجعل ألف (لفظ الجلاله) كبيرة تتسع في جوفها لكلمة (بسم) بينما ترى ألف (الرحمن) تقع في الوسط وألف (الرحيم) تقع تالية لهما ورءوس هذه الألفات الثلاثة يتجلى فيها جمال التماثل في الأعلى والتناظر واضح بين جسم ألف (لفظ الجلاله) في اليمين وتقوس الميم الأخيرة من كلمة (الرحيم) في اليسار أما الآية الأساسية « رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري » قد

(١) عن : محمد الحداد : مرجع سابق ٠

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربـــــي ٠

توفق الخطاط في تقسيمها إلى سطرين، لكلٍ من السطرين جمال رائع ينبعث من عدة منابع فنية جمالية وفي السطر الأعلى يتجلى التوافق في الكلمتين (رب اشرح) بينما تقع اللام في كلمة (لي) في موقع تعمد الخطاط أن يجعله أعلى موقع لوقوعه في المنتصف بأن يجعل كأس الياء منخفضا قليلا ليتم بذلك التقوس الانسيابي الجميل في أسفل هذا السطر ثم يعود الخطاط للإنتفاع بظاهرة التوافق الرائع في كلمة (صدري) فإن التوافق في غاية الجمال بين هلال الدال وهلال الراء الذي هو أكبر من هلال الدال ليستطيع أن يحتضن الياء المفردة الأخيرة، ويلتقي فوق رأس الياء حلية نحيفة مقوسة لاستكمال جمال التوافق ففي هذا السطر يجتمع التوافق والتناظر في إخراج الجمال، وفي السطر الثاني (ويسر لي أمري) تقع في الصدارة أمام عين القارئ الحروف الثلاثة في الوسط اللام والياء من كلمة (لي) والألف من كلمة (أمري) جعل الخطاط هذه الأحرف الثلاثة في الوسط ليتحقق التناظر بين ما هو على يمينها كلمة (ويسر) وما هو على يسارها (الميم والراء والياء الأخيرة) من كلمة (أمري) ثم يلاحظ تجاذبا جماليا متبادلا بين السطر الأعلى والسطر الأسفل ومن أمثلة هذا التجاذب التماثل الجميل بين الراء من كلمة (أمري) والياء التي تقع في داخلها فهذا تماثل مع الراء في كلمة (صدري) والياء التي تقع أيضا في داخلها.



نموذج رائع من الخط الفارسي وهو من نماذج التراث الخالد للخطاط الفارسي (عماد الحسني)[١] أخرج فيه هذه التسابيح الدينية (هو المعز سبحان ذي الملك والملكوت سبحان ذي العزة والعظمة والقدرة والكبرياء والجبروت سبحان الملك الحي الذي لايموت، سبوح قدوس رب الملائكة والروح يا مقلب القلوب)[٢] ولهذه التسابيح تكملة لم يكتبها الخطاط لكنها لا تؤثر على قوته الخالدة. واكتفى بالجمال التراثي في كل كلمة، وسحر الخط الفارسي يبدو مشرقا ومتألقا على الرغم من أنه لم يتعمد شيئا من التراكيب التي يعني فيها الخطاطون بشئ من التناظر، الخطاط اكتفى هنا بالتماثلات الطبيعية، فالكنوس من شأنها في الخط الفارسي أن تهبط تحت خط الأساس وهذا هو شأنها أيضا في خط النسخ المتقن الذي أخرجه الخطاط العربي (ابن مقلة) فإذا تجاورت الكنوس على طبيعتها في الأسلوب يكتفي الخطاط بأن يجعلها متماثلة في درجة الهبوط مع حرصه

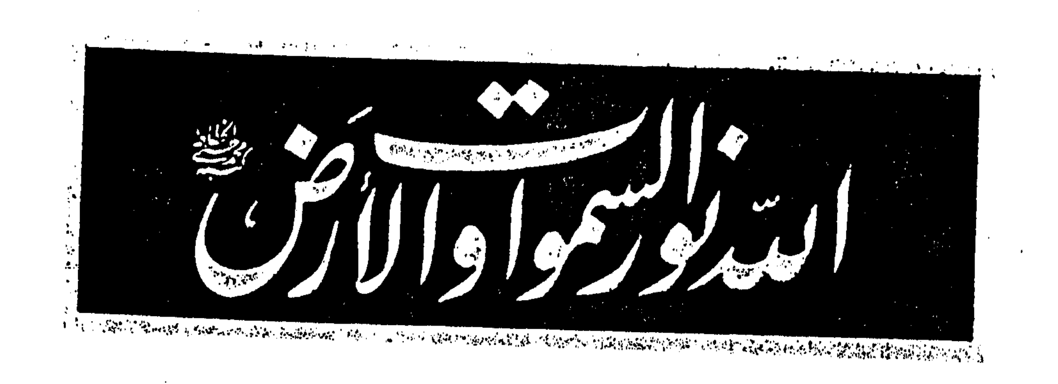
---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي ٠

(٢) عن : كامل البابا : مرجع سابق ٠

أيضا على أن يعطي لكل كاس طبيعته الخاصة به من حيث الاتساع، والخطاط (عماد الحسني) كان قدوة وقمة في هذا التناسق الطبيعي، يلاحظ هنا تجاور النون المفردة مع كاس الياء المفردة في كلمة (سبحان ذي) المكررة في سطرين متتابعين ومع التفاوت بين النون المفردة والياء المفردة في الحجم فإن التجاذب الجمالي بينهما واضح وساحر بينما يقع مد السين في (سبحان) مع مد الكاف في (الملك) على خط الأساس فيحدث من ذلك تناظر غير مقصود وتماثل وتوازن نابع من سليقة الفنان ومن طبيعته تجد أيضا هذا التناسق الجميل متجليا في السطر الثالث في المد المنحدر من بداية السين إلى نهايتها في كلمة (سبحانك) ثم ياتي مد الكاف في كلمة (الملك) ومن قبل هاتين الكلمتين يلاحظ كلمة (الجبروت) فيها تاء بإتساعها الطبيعي وكان هذه التاء تسد الفجوة تحت الجزء الأيمن من السين المدودة من كلمة (سبحانك) ثم يرتفع كاس الياء الأخيرة من كلمة (الحي) عن موقعه المعتاد لو كان هذا الكاس لم يأتي في الأخر لكنه هنا إرتفع ليتم بذلك التوازن بين هذه الحروف كلها: تاء الجبروت، السين المدودة من (سبحانك)، الكاف الأخيرة المدودة من كلمة (الملك) كاس الياء الأخيرة من (الحي) المرتفع عن موقعه، يتجلى في هذا السطر الثالث كله توازن نابع من السلاسة والبساطة التي يزداد المشاهد احساسا بجمالها كلما تامل فيها. ومثل ذلك واضح أيضا في السطر الرابع فيلاحظ التماثل بين الباءين الباء الأخيرة من كلمة (مقلب) والباء الأخيرة في كلمة (القلوب) تماثل في روح الخط الفارسي التي تجعل الخطاط يراعي الانحدار الخفيف في كل حرف يبدأ من اليمين متجها إلى اليسار وإن حدث تفاوت قليل الاتساع مابين اليمين واليسار، الحروف النحيفة هنا أخذت روعتها التامة فيظهر ذلك في رأس الحاء من كلمة (سبحانك) ورأس الجيم من كلمة (الجبروت) ورأس الحاء المفردة في كلمة (الروح) وأسنان السين. والحليات النحيفة القليلة المكتوبة بضآلة هي الجمال بعينه فالشدة فوق لام (الذي) لاتكاد تقرأ لكنها في غاية الجمال. يلاحظ هنا الخطاطين الفرس كانوا ملتزمين في عهودهم القديمة بوضع ثلاث نقط تحت السين

غالبا مايفعلون ذلك حين تكون السين ممدودة. وقليلا ماكانوا يضعونها تحت السين ذات الأسنان لعلهم كانوا يقصدون بهذا مجرد تحلية وملء الفراغ تحت السين الممدودة ورأس القاف في كلمة (القدرة) وكلمة (مقلب القلوب) نحيفة وهذا هو الواجب فيها في الخط الفارسي. يلاحظ أيضا الحروف العمودية مثل الألفات واللامات نحيفة والنحافة هنا خرجت من كامل عرض القلم لأن الخصائص الجمالية الفنية للخط الفارسي توجب على الخطاط أن يوجه عرض قلمه في هذه الأحرف العمودية توجيها شبيهاً بالنسخ يترتب عليه أن تخرج كل العموديات نحيفة مع أنها مكتوبة بكامل عرض القلم، يجب ملاحظة إلى أن التاء الأخيرة من كلمة (العظمة) فيها مظهر جمالي مستعار من خط النسخ العربي المتقن حينما تأتي التاء مسبوقة برأس ميم مبتدئة أو متوسطة فتأخذ هذا الشكل الرقيق المائل المنحدر من أعلى إلى أسفل.



هذا نموذج من الخط الفارسي من كتابة الأستاذ / محمد حسني[١] - رحمه الله وهو الآية الكريمة (الله نور السموات والأرض)[٢] تعمد الخطاط أن يجعل تاء «السموات» ممدودة وتحتل الموقع الأوسط في تصميم الآية وماعلى يمينها يكاد يتماثل في المظهر والمسافة مع ما على يسارها مع تفاوت قليل ، وقد أحس الخطاط بالتفاوت القليل بين المسافتين فوضع توقيعه فوق نهاية الضاد وهو يقصد من ذلك استكمال التوازن. في أسفل الآية نجد التماثل واضحاً وجميلا في الذيول المتتابعة للواوات الثلاثة وللراء في كلمة نور وللهاء الأخيرة من «لفظ الجلالة» تتابع هذه الذيول في تناسق وتقارب وتلامس متوازن مع خط الأساس .. ويلاحظ من التناظر أيضاً وضع نقطة النون في كلمة (نور) في يمين اللوحة يلاحظ أنه يتناظر مع وضع نقطة الضاد في يسار اللوحة.

---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) من تقنيات الأستاذ محمد أبو الخير.



نموذج آخر من الخط الفارسي للخطاط محمد حسني[١] - أخرج قوله تعالى (وعلى الله فليتوكل المتوكلون)[٢]. التوازن هو الصفة الغالبة على تصميم هذه الآية لكنه مع ذلك قد تحلى بجماليات أخرى؛ فيلاحظ أن الياء الأخيرة من كلمة (وعلى) في يمين اللوحة متوازنة ومتناظرة في نفس الوقت مع النون الأخيرة في يسار اللوحة أما كأس اللام فقد هبط عن كأس الياء التي في اليمين كما هبط عن كأس النون التي في اليسار لوقوعه في منطقة قريبة من الوسط وذلك ليأخذ الشكل كله مايقرب من الشكل البيضوي، وتعمد الخطاط وضع اللامين من (لفظ الجلالة) والهاء في موقع مرتفع في الجانب الأيمن من اللوحة فوق الحروف الأولى من كلمة (فليتوكل) هذا التعمد ضروري ونابع من الحس الفني العميق للخطاط ولو وضعه في موقع آخر لاختل التوازن التماثل الجميل واضح في حلقة الكاف ورأسها المائل في كلمة (فليتوكل) اذا قورنت بحلقة الكاف ورأسها المائل في كلمة (المتوكلون) التماثل الجميل المصحوب بالتناظر واضح في الواو من كلمة (فليتوكل) مع الواو الأولى من كلمة المتوكلون فهاتان الواوان في موقع متماثل اذا تصورت أن بينهما خطاً أفقيا يصل بين طرف كل منهما وجدت أن الواوين متوازنتين ومتناظرتين بينما تأتي الواو الثانية من كلمة (المتوكلون) مرتفعة في موقعها عن الواو الأولى لتمهد للموقع الجميل للنون المفردة .

---

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير.



(١)

هذا نموذج من الخط الفارسي للآية الكريمة (ولسوف يعطيك ربك فرتضى) حرص الخطاط على إظهار تماثلات جميلة في أربع مدات تبدو في الياء الراجعة من كلمة (فترضى) ويليها من أسفلها مدة الكاف من كلمة (ربك) التي تتماثل وتتوازن مع مدة الكاف من كلمة (يعطيك) فيم تأتي في أسفلها جميعا الفاء الممدودة وهي ذات المد الأطول ليستريح الناظر فيشعر أنها هي التي تحمل فوقها المدات الثلاث التي تدرج في الصغر حتى تصل إلى أصغر مدة وهي مدة الياء الراجعة في كلمة (فترضى) .. يبدو في اليمين تماثل آخر بين المدتين لرأس الكافين كاف (ربك) وكاف (يعطيك)، هذا الأسلوب في الكتابة يتشابه مع كتابة الخطاط المصري محمود الشحات رحمه الله.

---

(١) من تقنيات الأستاذ محمد أبوالخير.

٥ - التناسب:

إن هذه القيمة هي صاحبة المجال الأوسع في نماذج الخط العربي، حيث تتدخل هذه القيمة في اللوحات الخطية ذات الأسطر المتعددة في نطاق الخط الواحد وذات الأسطر المتعددة المشتملة على خطوط متنوعة، وفي ضوء هذه القيمة يظهر التناسب الخاص بكل عمل من حيث أطوال الأسطر والمسافات الفراغية بينها والهوامش المحيطة باللوحة في جوانبها الأربعة. ويحتاج الخطاط أن يراعي هذه القيمة الفنية في إخراج اللوحات المتعددة الأسطر.

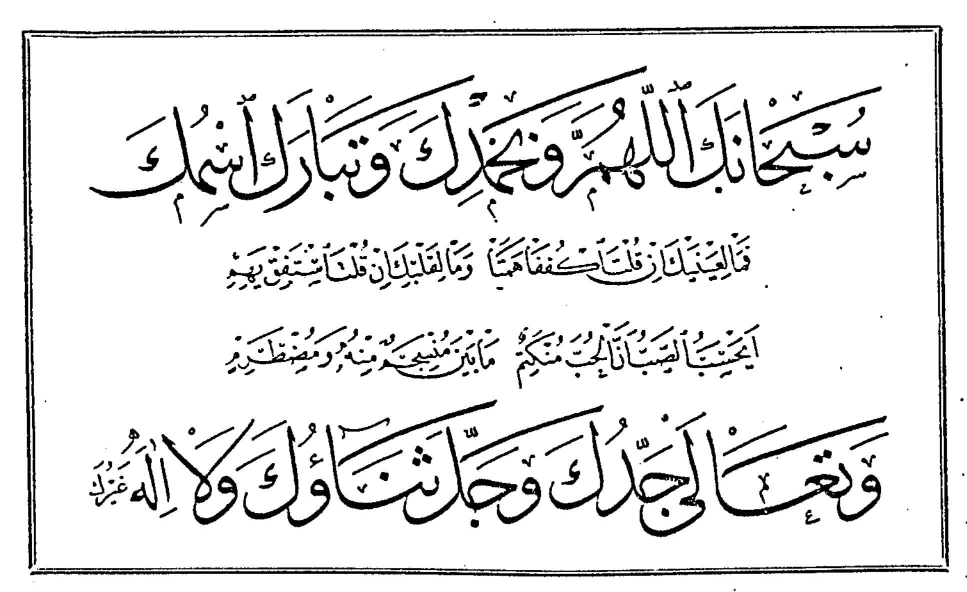
أ - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر يمثل كل سطر منها فنا من فنون الخط العربي:

لاحظ الباحث في أعمال كبار الخطاطين التي تحوي على عدة أسطر وكل سطر عبارة عن نوع من أنواع الخط العربي وتستقل فيه العبارة بمعناها عن النوع الذي يليه فلاحظ الباحث أن المظهر الجمالي الذي يحقق التناسب يجب أن يكون كالتالي:-

(١) أن يرسم الخطاط حاجزا صغيرا بينها.

(٢) وأن يكون بين النوعين المتواليين صلة تاريخية فنية فالثلث والنسخ بينهما قرابة فنية لذلك ينبغي أن يظهرا متواليين والنسخ يناسبه (الفارسي) إذا أتى بعده لأن الفارسي قد ظهر تاريخيا بعد النسخ المتقن.

(٣) أن يكون هناك تفاوت متناسب في عرض القلم بين النوع الخطي والنوع الذي يسبقه أو يتلوه فمثلا إذا تجاور النسخ مع الثلث سابقاً أو لاحقاً يقتضي التناسب بينهما أن لا يقل عرض قلم النسخ عن ثلث قلم الثلث. وإذا تتابعت عبارتان من خط واحدٍ فلا مانع أن يكون القلم فيها واحداً مع وجود فراغ مناسب بينهما أو أن يكون القلم في أحدهما مابين ثلث القلم في الآخر أو نصفه (شكل ٣١).



شكل (٣١) (عن : محمد عبدالعزيز الرفاعي : أحسن النمـــاذج)

ب - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر من فن واحد من فنون الخط العربي:

أما التناسب في اللوحة المتعددة الأسطر من فن واحد من فنون الخط العربي فإنه يتحقق بمراعاة مايأتي:-

(١) عند اتحاد عرض القلم في كل الأسطر يجب أيضا أن تتساوى هذه الأسطر في أطوالها الأفقية

(٢) وأن تتساوى المسافات العمودية بين الخطوط الأساسية للأسطر (الكرسي) وقد وجد أن البعد العمودي بين الخطوط الأساسية يحقق أكبر قدر من التناسب الجميل إذا كان مساوياً لـ (٢٢ مثل - ٢٤ مثل) من عرض القلم فإذا كان مثلا عرض القلم مليمترا واحداً كما في النسخ تكون المسافة بين الخط الأساسي الذي يليه (٢٢ ملم، ٢٤ ملم) شكل (٣٢)، ويستحسن أن تزداد هذه المسافة في كتابة المصاحف إلى ٢٨ مثلا. لأن الحاجة في المصاحف تدعو إلى ذلك. ويلاحظ بأنه في الخط الكوفي ينبغي أن لايقل الفراغ بين السطر والسطر الذي يليه عن أربعة أجزاء من الوحدات التي اتبعت في الكتابة.

﴿٢٣﴾ يا أيها الذين آمنوا استجيبوا لله وللرسول
إذا دعاكم لما يحييكم واعلموا أن الله يحول بين المرء وقلبه وأنه
إليه تحشرون ﴿٢٤﴾ واتقوا فتنة لا تصيبن الذين ظلموا منكم
خاصة واعلموا أن الله شديد العقاب ﴿٢٥﴾ واذكروا إذ أنتم
قليل مستضعفون في الأرض تخافون أن يتخطفكم الناس
فآواكم وأيدكم بنصره ورزقكم من الطيبات لعلكم تشكرون

(عن : المصحف الشريف بخط محمد آمين الرشدي)
شكل (٣٢)

(٣) والتناسب في النوع الواحد الذي يختلف فيه عرض القلم ينبغي أن يراعى فيه أن لاتصطدم فيه الحروف الهابطة بالحروف ذات الأجزاء المرتفعة في القمة في السطر التالي. (شكل ٣٣).

اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق الإنسان من علق
اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم

شكل (٣٣)

جـ - التناسب في تتابع الكلمات:

تقتضي هذه القيمة الفنية (التناسب بين الكلمات) أن يكون بينها تواصل معتدل يحقق هدفين رئيسيين:

(١) مساعدة القاريء على القراءة السهلة.

(٢) الجمال الذي يحقق الراحة النفسية والتذوق الجمالي للمشاهدة وذلك يتحقق بتقارب الكلمات بعضها من بعض بشرط أن تأخذ كل كلمة نصيبها من الوضوح

وألا تتباعد المسافات بينها في بعض المواقع في حين أنها تتزاحم كثيراً في مواقع أخرى وأن يجتمع تناسب الحروف في الكلمة مع تناسب الكلمات في العبارة الواحدة أو في السطر فهما عنصران متكاملان (تناسب الحروف وتناسب الكلمات) وأن ضياع أحدهما يضعف كثيرا من القيمة الفنية للعنصر الآخر (انظر الشكل ٣١).

وقد لاحظ الباحث إن قواعد التناسب المتوارثة في دراسة الخطوط العربية في الشكل والنقاط والحليات تختلف من فن الى آخر في فنون الخط العربي ويمكن إيجازها كالتالي:-

(١) **في النسخ:**

أ - الفتحات تكون طويلة وبكل القلم فوق الأحرف المفتوحة الممدودة وتكون رقيقه وقصيرة فوق الأحرف المفتوحة القصيرة . (الفتحات الخفيفة تكتب بحركة من يد الفنان بنفس القلم ولكنها ستظهر نحيفة). (شكل ٣٤)

ب - الضمة والشدة والهمزة وعلامة الوصل فوق بعض الألفات الموصولة أو الحلية التحتية للحروف غير المنقوطة (تحت السين، تحت الحاء) كل هذه ترسم بقلم أصغر (تقريبا نصف عرض القيمة أو أقل). (شكل ٣٤)

جـ - السكون المفتوح :

يرسم أعلاه بكل عرض القلم ويرسم أسفله مخطوفا بسن القلم (شكل ٣٤)

وَلَا يَنَالُ الْعِلْمَ إِلَّا دَائِبٌ
خَالٍ مِنَ الْأَفْكَارِ وَالشَّوَاغِلِ

(شكل ٣٤)

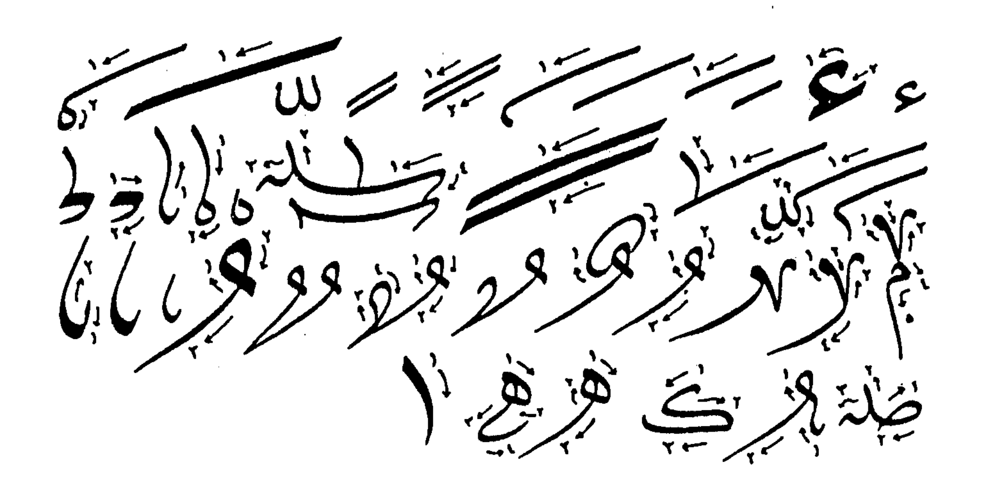
(٢) الثلث:

أ - تمتد في الفراغات الطويلة فوق الأحرف المفتوحة حركة الفتحة الطويلة بكل عرض القلم. وفي الفراغات القصيرة ترسم فتحات قصيرة (بثلث) عرض القلم وكذلك تكتب الكسرات والضمات المنفردة والهمزة التابعة لحرف، بثلث عرض القلم.

ب - الهمزة المنفردة تكتب بكل القلم.

جـ - الحليات التحتية للحروف غير المنقوطة والحلية الفوقية للهاء والشدة يستحسن أن تكتب بربع القلم.

د - أماحركات التنوين حركات التنوين في الفراغات الواسعة فتكتب بثلث القلم وفي الفراغات الضيقة بأقل من ثلث القلم، وتحدث في خط الثلث تحلية بحركة تسمى (الفصلة أو الشولة) وصورة أخرى تسمى الميزان، فالميزان يكتب بثلث القلم أما الشولة فتكون متدرجة مابين ثلث القلم أو نصفه أو أكمله حسب حجم الفراغ الذي تكتب فيه، وأما السكون المفتوح فيكتب بكل عرض القلم. (شكل ٣٥)



شكل (٣٥)
(عن : عباس شكر جودي : ميزان الخط العربي)

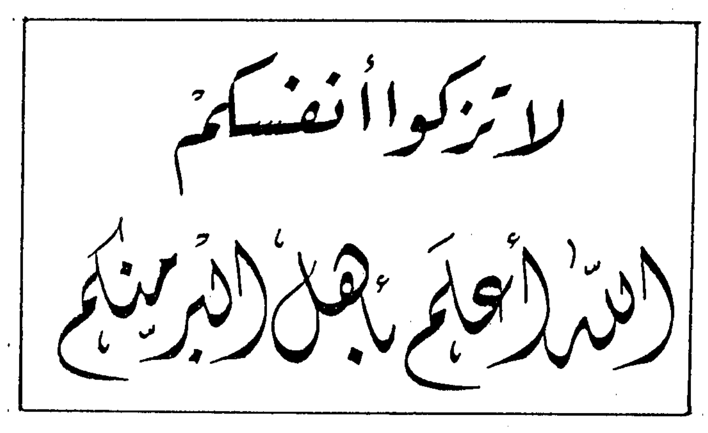
(٣) الفارسي: تقل فيه التحليات ولاتتجاوز ثلث عرض القلم .(شكل ٣٦)

أفضل ما يدرك النجاح به الطّبع وعند التعمّق الزلل

شكل (٣٦)

(٤) الديواني:

يكتفى فيه بالهمزات فتكون قريبة من عرض القلم إذا كانت مفردة، وكذلك الشدة إذا دعت الضرورة إليها، وتكون الهمزة بثلث القلم إذا كانت تابعة لحرف -ومايراعى في الديواني يراعى في الرقعة.(شكل ٣٧)



شكل (٣٧)

(٥) الجلي الديواني:

تكثر فيه التحليات ويضيف اليها الخطاط نقطا صغيرة متقاربة تعطيه التناسب الجميل الخاص به وتحقق صفته الفنية (الجلي) المميز عن أخيه (الديوانـــي). (شكل ٣٨)



شكل (٣٨) (عن: ناجي زين الدين : مرجع سابق)

ويلاحظ فيما تقدم من الأمثلة أنها كانت منصبة على تفاوت عرض القلم في الحليات المتنوعة وفي الخطوط المتنوعة، كما كانت منصبة على مدى كثرة هذه الحليات حسب طبيعة نوع الخط، فكثرة الحليات مستحسنة الثلث والنسخ وقلة الحليات مستحسنة في غيرهما من فنون الخط العربي - غير أن الجلي الديواني يميز بالاكثار من النقاط المتقاربة بالاضافة إلى تميزه عن الديواني في أشكاله بعض الحروف التي تعطيه صفته الخاصة به وهي (الجلي) ومن هذه الصور الخاصة به مايظهر في الأحرف الآتية:-(شكل ٣٩)

(عن : هاشم البغدادي : قواعدالخط العربي) شكل (٣٩)

هـ - التناسب في جماليات الحروف المنفردة والمتصلة في أنواع الخط العربي:-

لقد تبين أن قيمة (التناسب) لاتراعي فقط في طريقة توزيع الحليات كثرة أو قلة ولا في تفاوت عرض القلم في هذه الحليات -فحسب- وانما تمتد هذه القيمة إلى أشكال الحروف، فتظهر في أساسيات الخطوط أكثر من الحليات ومن توزيع الهوامش حول الكتابة.

ولقد اتضح مما سبق أن الوزير ابن مقله هو أول من أبرز الأثر الفني لقيمة «التناسب» في جماليات خط الثلث والنسخ فاهتدى إلى نظرية فنية نسبة إليه واشتهرت باسم: النسبة الفاضلة، وفيها وضع ابن مقله مقياساً فنياً للألف في خط الثلث وهو أن متوسط طولها العمودي يساوي سبع نقط من عرض القلم الذي كتبت به هكذا:

وان هذا الطول العمودي للألف يقترب منه جدا الطول العمودي للجيم وأختيها في صورتيهما في خط الثلث حيث تبدوان كما يلي:-
وترى الصورة الثانية للجيم ذات الرأس المثلث والجسم المدور تبلغ جملة مقاييسها العمودية مايتساوى مع طول قياس العمودي للألف وهو النقط السبع أو يزيد قليلاً، بينما في حين أن الصورة الأولى ذات الرأس الأفقي المائل عند اليمين قليلاً والجسم المدور المفتوح تبلغ جملة أبعادها الرأسية نحو سبع نقاط ومن الممكن أن تقل إلى ست دون أن يختل جمالها.
كما توصل ابن مقله أيضاً إلى أن البعد الأفقي داخل تجويف الباء المفردة وأختيها وتجويف الفاء المفردة يبلغ ست نقاط فإذا أضفنا إليها مقدار السمكين الأيمن والأيسر اكتمل طول الجسم الخارجي سبع نقاط كما يلي:-

أي أن الألف الثلثية المتوسطة الطول هي الأساسالذي تنسب إليه مقاييس الحروف الكبيرة في الخط الثلث.

وقد استلهم هذا العالم العظيم تلك النظرية الفنية من تامله للخطوط الجميلة التي كتبها الخطاطون خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين بالفطرة والذوق الجميل فاستخرج من كتابتهم تلك النظرية العلمية وصارت من بعده نبراساً للأجيال التالية وأوحت إلى كبار الخطاطين من بعده بالسير على منوالها فتمكنوا أن يضعوا نسباً أخرى كثيرة لجماليات الحروف في فنون الخط العربي على اختلافها.

وفي الصفحات التالية سيقوم الباحث بتوضيح قيمة التناسب حينما تراعى في صور الحروف المنفردة والمتصلة في مختلف أنواع الخط العربي:-

١ - التناسب الجمالي في صور (الجيم والحاء والخاء) :

* ومن أمثلة تأثير قيمة التناسب في صور الحروف أيضا ظهور رأس الجيم المبتدئة أو أختيها بصورة مثلثه إذا تلاها حرف من الحروف الآتية في **خط الثلث** أو كانت مفردة مدورة الجسم يتضح ذلك في الصور التالية :-

* **وفي الفارسي** تظهر رأس الجيم المبتدئة أو أختيها إذا تلاها أحد الأحرف الآتية أو كانت مفردة بصورة خاصة كما يلي:-

فيلاحظ أن رأس الجيم أو أختيها في كل هذه الأمثلة مدورة في جانبها الأيمن، وفي حالة الهاء المتوسطة شكل آخر بعد رأس الجيم المبتدئة أو احدى أختيها تتغير صورة الرأس إلى الشكل الآتي :

* ومن تأثير قيمة التناسب في رأس الجيم المبتدئة أو أختيها أنها يجب أن ترسم بصورة بيضوية إذا تلتها الراء المعلقة (أو الزاي) كما يلي:-

* وتظهر مثل هذه الصورة البيوضوية في **خط الرقعة** في الجيم المبتدئة أو احدى أختيها إذا تلاها أحد الأحرف السابق عرضها في الفارسي :

أما إذا أتى بعد الجيم المبتدئة أو أختيها حرف من غير هذه الحروف فإنها ترسم مثلثة كما في الصور الآتية:

حا حب حد حس حص حع ... الخ

* ومن أمثلة التناسب في **خط النسخ** تفاوت درجة الميل في رسم رأس الجيم المبتدئة أو أختيها عند الإتجاه بها من اليسار إلى اليمين حيث يزداد الميل أو يقل بحسب ما يتلوها من الأحرف فيكون الميل زائدا إذا أتى بعدها (جيم أو ميم أو هاء المتوسطة ذات الفراغين أو ياء أخيرة) كما في الصور الآتية:

حج حجـ حر حم حمـ حهـ حى

ويكون الميل معتدلا إذا تلاها أي حرف آخر من الحروف غير الصاعدة كما في الصور الآتية:

حب حس حص حع حف ... الخ

ويكون الميل خفيفا غير ملحوظ إذا كتبت مفردة (ح)

٢ - **التناسب الجمالي في صور (العين أو الغين):**

ومن أمثلة التناسب في خطوط (النسخ والثلث والفارسي) إختلاف صورة العين أو الغين المبتدئة إذا تلاها حرف عمودي صاعد عن صورتها إذا تلاها حرف غير صاعد:

* **ففي النسخ** تظهر الصور الآتية إذا تلاها حرف عمودي صاعد:

وتسمى هذه الصورة باسم (عين علي).

عا عد عك عل علا عه عم

وتظهر صور مختلفة إذا تلاها حرف غير صاعد أو كانت مفردة مثل :-

ع عب عج عج عر عس عص عع .. الخ

وتسمى هذه الصورة باسم (عين عمر)، وتظهر رأس العين أو الغين المبتدئة بصورة ثالثة إذا تلتها الراء المعلقة فحينئذ يظهر في قاعدتها انحدار مصحوب بتقوس خفيف سبب هذا التقوس هو الراء المعلقة:

عر فهذه الصورة لرأس العين أو الغين تختلف عن الصورة التي تليها راء هلالية:

عر .

* **وفي الثلث :** تظهر رأس العين بصورة (عين علي) إذا تلاها أي من الحروف الصاعدة العمودية - فيما يلي :

عا عد عك عل علا عه

وترسم بصورة (عين عمر)إذا تلاها حرف غير صاعد أو هابط أو كانت مفردة:

ع عب عج عس عص عف عع عو عق

عم غم عم عه عى ع

وتظهر صورة ثالثة من خط الثلث لرأس العين أو الغين المبتدئة إذا تلتها راء معلقة كما يلي :

عر

فهذه الصورة لرأس العين أو الغين لا تظهر مع الراء المقوسة: عر .

* **وفي الفارسي** تظهر صورة (عين علي) مع الأحرف الصاعدة العمودية ومع الهاء الأخيرة كما يلي :

عا عك ــــ عل علا عد عه

وتظهر صورة (عين عمر) إذا تلاها حرف هابط أو غير صاعد، أو كانت مفردة كما يلي:

ع عد عب عج عج عس عص عط عف عم عمد عمد عز

عر عهد غير عـد عى ـيـع

فيلاحظ في هذه الأمثلة أن رأس العين أو الغين المبتدئة في صورة موحدة مع جميع الأحرف غير الصاعدة أو الهابطة، أو إذا كانت العين مفردة.

٣- التناسب الجمالي في صور (الدال و الذال):

وتؤثر قيمة التناسب في حرف الدال أو الذال في الصورتين المفردة والمتصلة فتعطي لكل حالة من الإنفراد أو الاتصال الصورة الملائمة في الخطوط (النسخ والثلث والفارسي والرقعة والديواني) :

* ففي النسخ الفني المتقن تظهر الصورتان الآتيتان :   د   ـد

ويلاحظ أن لكل منهما جمالها الفني الخاص بحالة الانفراد، والجمال الفني الآخر الخاص بحالة الإتصال، ولايجوز وضع أي منهما في موقع الآخرى ولكن الهندسة الآلية الخالية من مرونة الجمال قد أظهرت في (النسخ الصحفي) صورة واحدة للدال أو الذال في الحالتين (الإنفراد والإتصال) حيث نرى هذه الصورة الموحدة للحرفين. د ـد

* **وفي الثلث** تظهر الصورتان الآتيتان : ولكل منهما جمالها الخاص في موقعها ولا يجوز وضع أي صورة منهما في موقع الآخرى.

* **وفي الفارسي** تظهر الصورتان الآتيتان : د ـد حيث يلاحظ أن لكل منهماجمالها الخاص في موقعها وكذلك يقال هنا إنه لا يجوز وضع إحداهما في موقع الآخرى ولا إخراجهما في صورة موحدة.

واستكمالا لدراسة بعض صور الدال وهي الدال المسبوقة بحروف ممدودة تعرض الصور الآتية :-

حـد سـد صـد طـد عـد فـد

حمـد هـد

وتحدث نفس هذه الصور أيضا (صورة الحروف الممدودة السابقة للراء أو الزاي غير المعلقة) حيث تناسبها كما تناسب الدال والذال :

فيلاحظ أن هذه الأحرف الأربعة (الدال والذال والراء والزاي) قابلة لكتابة الحرف السابق بصورة ممدودة والمد هنا له جماله الذاتي ويمكن أن يستفاد به في تحقيق قيمة التوافق والتوازن في تراكيب الجمل في الخط الفارسي.

كما يمكن أن نستنتج أن هذا المد السابق لهذه الأحرف الأربعة غير جائز في الأحرف الخمسة (الباء والتاء والثاء والنون والياء) إذا وقعت سابقة لهذه الأحرف الأربعة كما لايجوز أيضا إحداث مد في اللام او الكاف إذا وقعت سابقة لأي حرف من هذه الأحرف الأربعة ولا مع غيرها في الخط الفارسي.

* **وفي الرقعة** : تظهر للدال أو الذال الصورتان : الانفرادية ، والاتصالية : كما يلي: حيث يظهر للصورة المتصلة نتوء قليل جدا بارز إلى أعلى سابق لجسمها - ولولا هذا النتوء لألتبست بالراء، ومن هنا تظهر لصور الحروف في فنون الخط العربي فلسفة عقلانية تحافظ على شخصية كل حرف حتى لا يلتبس بغيره إلى جوار الجماليات الفنية، فاندمجت بذلك الحيطة الهجائية مع الجمال الفني.

* **وفي الديواني** : تظهر الدال أو الذال في حالتيها كما يلي :-

ويلاحظ أيضا نفس الملحوظة السابق ذكرها في خط الرقعة إذ يظهر ذلك النتوء الصاعد في مقدمة الدال أو الذال المتصلة لتمييزها عن الراء المتصلة .

* **وفي الجلي الديواني** : تظهر الدال أو الذال في الحالتين كما يلي :

ويلاحظ تمييزا تعمده الفنانون في الصورة المنفردة للدال والذال في (الجلي الديواني) حيث قد حذفوا منها الجزء الذي يصل رأسها المنحنى بجسمها الهلالي لتظهر شخصية الدال أو الذال في الصورة (الديوانية الجلية) بسمة خاصة بهذا الحرف في هذا النوع من فنون الخط .

ونلحظ بعد ما سبق ذكره في الخطوط الثلاثة الأخيرة (الرقعة، والديواني، والجلي الديواني) أن النتوء الصاعد إلى أعلى في الدال أو الذال المتصلة، هو نتوء قصير إذا قارناها بصعود الدال أو الذال في النسخ والثلث والفارسي - ذلك لأن تلك الخطوط الثلاثة (الرقعة والديواني والجلي الديواني) قد نشأت جميعا في بيئة واحدة وهي «تركيا العثمانية» التي إبتكر فنانوها هذه الخطوط الثلاثة بحروف عربية وصور تركية، وقد صاحبهم الإلهام الفني في هذه الصور التي لم تكن معروفة في الخطوط العربية أو الفارسية قبلهم ، ثم أعجب بها الفنانون في مسار أنحاء العالم العربي ، وصارت خطوطا عربية منضمة إلى الفنون العربية السابقة لها في التاريخ .

٤- **التناسب الجمالي في صور (الراء والزاي):**

وتؤثر قيمة التناسب في حرفي (الراء والزاي) فتعطي لكل منهما صورا كثيرة ونبدأ هنا بالصورة المقوسة (غير المعلقة) ثم نعقب بعدها بالصورة المعلقة.

فكما تم عرض صورتي الدال والذال مفردتين ومتصلتين في الخطوط المختلفة سيتم مثل هذا العرض (للراء أو الزاي) منفردتين ومتصلتين في الصورة غير المعلقة ويضاف إليها «الواو» للتشابه الكبير بينها وبين الراء غير المعلقة في كل من (النسخ والثلث والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني).

* **ففي النسخ** تظهر هذه الأحرف كما يلي:

وتسمى هذه الصورة بالصورة (الهلالية) التي تشمل هذه الأحرف الثلاثة (الراء والزاي والواو). ومن اللازم في رسم هذه الصور الهلالية لهذه الأحرف الثلاثة توزيع الجزء الأعلى من كل حرف منها فوق (خط الأساس) وهبوط الجزء المقوس (الهلالي) تحت خط الأساس.

* **وفي الثلث** تظهر صورتان لكل حرف من هذه الأحرف الثلاثة إحداهما مقوسة في الاتصال والانفراد - كما يلي :-

والصورة الأخرى لهذه الأحرف الثلاثة في خط الثلث تسمى (الصورة الخنجرية) كمايلي:



لأن الجسم كما يبدو منطلق من اليمين إلى اليسار بحركة منحدرة طويلة لها نصل مدبب في يسارها يشبه نصل الخنجر.

ومن الإلتزامات الجمالية أيضا في هاتين الصورتين (المقوسة والخنجرية) في خط الثلث (كما في النسخ) أن تكون منطقة الرأس والعنق فوق خط الأساس ومنطقة الجسم (المقوس أو الخنجري) تحت خط الأساس.

* **وفي الفارسي** : تبدو الراء والزاي (غير المعلقتين) ومعهما (الواو) وفي نهاية كل من الثلاثة ذيل قصير نحيف هابط قليلا جدا تحت خط الأساس كما يلي :-

ر ر و و

فالذيول الأربعة كلها متشابهة في النحافة والإنحدار القليل تحت خط الأساس ولكن الواو لها رأس وعنق صغير جدا يتدلى تحت الرأس من اليمين حتى تتحدد شخصيتها ولا تلبس بالراء والزاي وسيأتي مزيد من توضيح هذا الرأس عندما يأتي دور الحروف ذات الرؤس المماثلة مثل (الفاء والقاف).

* **وفي الرقعة** : تظهر هذه الأحرف الثلاثة متصلة ومنفردة على الصور الآتية :

ر ر و و

ويلاحظ هنا أن الأطراف اليسرى لهذه الصور الأربع مرتكزة على خط الأساس ويستنتج من ذلك قاعدة تنظيمية هي أن هذه الهلالات الثلاثة : (راء ، زاي ، واو) في خط النسخ تهبط تحت الأساس وكذلك يحدث فيها هبوط قليل جدا في الفارسي لأن الفارسي متأثر بخط النسخ العربي المتقن كما سبق ذكره ولكنها في الرقعة ترتكز على خط الأساس وترفع ما سبقها في الإتصال.

* **وفي الديواني** : تظهر صور هذه الأحرف الثلاثة كما يلي :

ر ر و و

ويلاحظ هنا أن أطراف الهلالات في هذه الصور الأربعة مرتكزة على خط الأساس وأن هذه الهلالات نظام مواقعها متماثل مع نظام الرقعة.

* **وفي الجلي الديواني** : تظهر هذه الأحرف الثلاثة ولها هلالات في أطرافها متماثلة مع صورة هذه الهلالات في الديواني من حيث النظام والصورة. ولا يظهر خلاف في

ر ر و و

الصورة هنا إلا في رأس الراء أو الزاي فقط حيث نرى رأس الراء أو الزاي

خاليا من الركيزة الدقيقة الخاصة بصورتها في الديواني.

ويلاحظ من العرض السابق لهذه الهلالات الثلاثة (را و زاي و واو) انها متشابهه من جيث نظام مواقعها في كل من الرقعة والديواني والجلي الديواني وقد سبق تعليل ذلك علميا وتاريخيا.

ومن الدقائق الجمالية الهامة إننا نلحظ منطقة ترابط رأس الراء المتصله أو الزاي بالحرف السابق لها دون أن يكون في هذه المنطقة نتوء بارز إلى أعلى مثل ذلك الذي يظهر في الدال أو الذال المتصله فهذا النتوء خاص بإتصال الدال أو الذال لتميز شخصيتها الخاصة عن الراء أو الزاي ويختفي ذلك النتوء تماما في إتصال الراء والزاي بما قبلهما ليحل محلهما انتقال لين هابط ضنيل يبدأ تحته جسم الراء أو الزاي ويتجلى ذلك في الخطوط التركيه الثلاثة، وينبغي أن نساعد القاريء المتفق على المقارنة الدقيقة بعرض الصور الآتية للدال والذال والراء والزاي في حالة الإتصال في الخطوط الثيثة.

* **ففي الرقعة** : تبدو صورة الإتصال هكذا

* **وفي الديواني** : تبدو صورة الإتصال هكذا

* **وفي الجلي الديواني** : تبدو صورة الإتصال كما في الديواني

٥- التناسب الجمالي في صور (الراء المعلقة):

إن للراء المعلقة تأثيرا جماليا في موقع اتصالها بالحرف السابق لها وسيتضح هذا التأثير الجمالي بعد عرض الأمثلة فيما يلي:

* **ففي النسخ** :- يظهر تأثيرها الجمالي في الصور الآتية :-

صورة اتصالها بمجموعة الأحرف الخمسة :

فيتضح في هذه الصورة ملحوظتان ...

- الملحوظة الأولى أن الصورة كلها من بدايتها إلى نهايتها هي بنفس صورة الراء المعلقة المفردة:

- الملحوظة الثانية : أن هذه الراء المعلقة قد أعطت نصفها المقوس الأعلى لأي حرف من الأحرف الخمسة التي سبق عرضها في مجموعة الباء وما يشبهها أي انها حولت كل حرف من هذه الأحرف الخمسه إلى جزء مقوس إلى أعلى ومنحدر ثم تعلق نصفها الأخير بهذا الجزء الأول فتدلى أسفل (خط الأساس) متعلقا بالجزء الأعلى.

ثم تظهر هذه الراء المعلقة إذا سبقها حرف الجيم أو إحدى أختيها خط النسخ: إذا كانت إحداها متصلة بما قبلها:

فيلاحظ في هذه الصور أن هذه الراء المعلقة لها تأثير جمالي في رأس الجيم السابقة لها حيث قد أعطت حركة أفقية لرأس الجيم ثم أعطت حركة مقعرة قليلا إلى أسفل مع انحدار في تكملة الجيم لتتناسب هذه الحركة مع جسم الراء المعلقة المتصلة بها. في حين أن أحرفا أخرى غير الراء المعلقة تفصل برأس الجيم وتكون في موقع منخفض بعدها ولكن لا يظهر في الجزء الثاني تحت رأس الجيم تلك الليونة المتقعرة ويتضح ذلك عند مقارنة الصورتين:

فالإختلاف يظهر في الجزء الثاني من رأس الجيم . فإن كان متجها إلى راء معلقه يجب أن يتقعر في ليونه جماليه وإن كان متجها إلى غيرها يجب أن ينحدر بدون هذا التقعر، وهذا الإختلاف ما هو إلا مثال من أمثله كثيرة متعدده تقتضيها قيمة (التناسب) في الإنتقالات الجمالية الجزئية.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس السين أو الشين فتحول الحركة الثالثة منهما إلى تقوس محدب إلى أعلى وينحدر ليلتقي مع النصف الأخير من الراء المعلقة. يظهر ذلك في الصورة الآتية :

فيلاحظ أن الحركة الثالثة من السين أو الشين قد استعيرت من النصف الأعلى من الراء المعلقة فصارت هذه الحركة تحذم السين والراء المعلقة معا تحقيقا لقيمة التناسب في هذه الصورة.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس الصاد أو الضاد فيحدث في هذا الإتصال مثل ما حدث تماما في الإتصال السابق بالسين أو الشين كما يلي:

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا مع رأس الطاء والظاء ولكن الصوره تختلف قليلا عن صورتها مع السين أو الضاد كما يلي:

فيلاحظ ليونه متقعره في قاعدة رأس الطاء أو الظاء لا علاقة لها بالراء المعلقة وإنما هي طبيعية ثابتة في رأس الطاء أو الظاء في انفرادها واتصالها بأي حرف يليها. إلا أن الراء المعلقه زادت من انحدار ما تبقى من قاعدة رأس الطاء أو الظاء.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس العين أو الغين المبتدئة فيحدث في القاعدة السفلى لهذين الرأسين ليونه متقعره شبيهة بالليونه التي لوحظت تحت رأس الجيم المتصله بما قبلها أو أختيها مثل :

عر وتختلف هذه الصورة عن صورة اتصال رأس العين المبتدئة أو الغين كحروف منخفضة عنها حيث لا تحدث حينئذ تلك الليونة المتقعرة الخاصة بالراء المقعرة كما في الأمثلة :

عح عر عم عمد عهـ عى ـــع

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس العين والغين المتصلتين بما قبلهما فتؤثر على الجزء التالي للرأس مباشرة بالإنحدار فقط لأن هذا الإنحدار هو الذي يتناسب جماليا مع نهاية الراء المعلقة كما يأتي : يعر صغر

* وتأتي الراء المعلقة أيضا بعد رأس الفاء أو القاف المبتدئتين والمتصلتين بما قبلهما كما يلي:

فر يفر

فيلاحظ أن الراء المعلقة هي التي وجهت قاعدة الفاء أو القاف إلى مزيد من الإنحدار يجعلها متناسبة مع نهاية الراء المعلقة كما حدث في رأس العين المتصلة بما قبلها.

* وتأتي الراء المعلقة أيضا بعد الكاف المائله ذات الرأس المنحدر الطويل في حالتي الابتداء والاتصال بحرف سابق كما يلي:

كر بكر

فيتكرر هنا أيضا تأثيرها بالإنحدار الزائد على الجزء النهائي من الكاف ليتهيأ الاتصال بالجزء النهائي من الراء المعلقة ويجب الإمتناع بتاتا عن توصيل الراء المعلقة بالكاف المبسوطه ذات الفرعين الأفقيين كما يجب الامتناع بتاتا عن توصيل الراء المعلقة باللام في خط النسخ.

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا مع صورة معينة من رأس الميم المبتدئه وهي الميم ذات الرأس البارز إلى أعلى حيث تكون مطموسه كما يلي :

فيلاحظ انحدار نهاية الميم لتلتقي مع نهاية الراء المعلقه مثلما في بعض الأحرف السابقة ولا يجوز إستعمال صورة أخرى من صورة رأس الميم مع الراء المعلقة. كما انها لا تأتي مع رأس الميم المتصلة بما قبلها في خط النسخ.

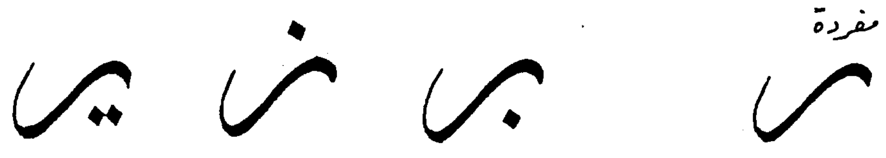
* وتتناسب الراء المعلقة أيضا بعد الهاء في أربع صور للهاء كما يلي:



والتأثير الظاهر هو التأثير فيما سبق من الحروف وهو انحدار الحركة الأخيرة من الحرف السابق لتلتقي مع الحركة الأخيرة من الراء المعلقة.

أما في الثلث : فسيتم عرض صور اتصالات الراء المعلقة بنفس الأحرف السابقة ذكرها في صور النسخ مع زيادة حرف واحد عليها وهو (اللام) وسيأتي في موضعه.

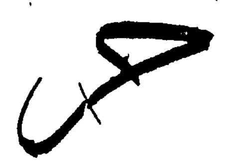
* فمع الأحرف الخمسة السابق ذكرها تظهر صورة الراء المعلقة في الثلث مثل صورتها المفردة تماما كما يلي :



والتأثير هنا كما سبق ذكره في خط النسخ وهو أنها أعطت نصفها الأول كما هو للحرف السابق من الأحرف الخمسة وتعلق نصفها النهائي بالجزء الأول من الحرف السابق المستعار أصلا من نصفها الأعلى .

* ومع مجموعة الجيم المسبوقة يظهر تأثير الراء المعلقة في رأس الجيم حيث يكون أفقيا ثم في الحركة التحتية ينحدر في تقعر لين لتتهيأ للإتصال بالحركة الأخيرة من الراء المعلقة وهما نفس التأثيرين السابق ظهورهما في النسخ:

ويجوز في الثلث أن تأتي الراء المعلقة بعد الجيم المبتدئة (ولا يحدث ذلك في النسخ) وحينئذ يجب رسم رأس الجيم المبتدئة بالشكل المثلث هكذا:



* وفي اتصالها برأس العين أو الغين المبتدئتين يظهر أيضا تأثيرها في الحركة التحتية بإعطائها ليونة متقعرة منحدرة كما يلي :

ومع العين وأختيها المسبوقتين لا تظهر هذه الليونه وإنما يظهر الأثر المتكرر دائما قبل الراء المعلقة وهو الانحدار الذي يتناسب مع هذه الراء:

وقد سبق في عرض صور النسخ ملاحظة الليونة المتقعرة حركة ناشئة فقط من تأثير الراء المعلقة على أسفل الجيم المسبوقه وأسفل العين المبتدئه فإذا إتصلت هذه الأحرف بحروف أخرى غير الراء المعلقة تأتي بعدها منخفضه عنها لا تحدث هذه الليونة المتقعرة ففي رأس الجيم المسبوقة مع أحرف تتلوها منخفضه (غير الراء المعلقة) تظهر الحركة التحتية منحدرة فقط بدون ليونة متقعرة كما يلي:

وقد سبق عرض بعض هذه الصور في خط الثلث من زاوية تحليلية أخرى وهي أن الأحرف المنخفضة عن رأس الجيم المبتدئة تعطيها الشكل المثلث، أما عرضها هنا فهو للتنبيه على تأثير الراء المعلقة في الحركة التحتية من رأس الجيم المبتدئة حيث تظهر ليونة متقعرة،ولا تظهر هذه الليونة المتقعرة في الحركة التحتية في غير الراء المعلقة. وتأتي هذه الأحرف المنخفضة أيضا مع رأس العين المبتدئة فلا تظهر الحركة التحتية المتقعرة كمايلي:

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا في الثلث مع السين أو الشين أو الصاد أو الضاد ، فتخرج الصور التالية :

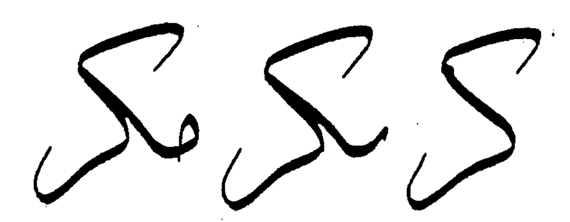
فيلاحظ هنا أن الحركة النهائية من السين أو الشين أوالصادأوالضاد قد أستعيرت من الجزء

الأعلى من الراء المعلقة، فتم بذلك التناسب الجميل بين الحرفين.

* وتتناسب الراء المعلقة في الثلث أيضا مع (الطاء والظاء) و(الفاء والقاف) فتخرج من هذه الاتصالات أمثال الصور الآتية :

والمهم في هذه الصور وفي كل التقاءات الراء المعلقة مع الحروف السابقة لها هو أنها تؤثر على الحركة النهائية للحرف السابق لها بالانحدار الذي يتناسب مع حركتها النهائية.

* وتتناسب الراء المعلقة مع (الكاف) ذات الرأس المائل ، مبتدئة أو مسبوقة مثل



أما الكاف المزدوجة ( ) فلا تناسبها الراء المعلقة لا في النسخ ولا في الثلث

* وتأتي في الثلث صورة للراء المعلقة بعد (اللام) - ولا يحدث ذلك في النسخ



* أما بعد الميم : فيمكن أن تتصل الراء المعلقة برأس الميم المبتدئة والمسبوقة

(وهذه هي نفس صورة الميم المفردة المعلقة)

ويلاحظ أن رأس الميم السبوقة التي تتناسب مع الراء المعلقة منحصرة في أشكال أربعة وهي

اللوزية   المفلوجة من اليسار   المفرغة من داخلها   المائلة المطموسة

وكل هذه الصور الأربعة تظهر أيضا في الميم المسبوقة التي تقرأ ميما فقط.

* وتتناسب الراء المعلقة في الثلث أيضا مع رأس الهاء المبتدئة والمسبوقة، فتظهر هذه الأمثلة:

وفي الفارسي : لا تظهر الراء المعلقة في الفارسي وحدها ولا تتناسب مع الأحرف الخمسة - ولا مع اللام - ولا مع الكاف وتظهر في الإتصالات الآتية :

* فهي تتناسب مع الجيم المبتدئة أو المسبوقة فتخرج معها في هذه الصور:

فيكون الجزء الواقع تحت رأس الجيم أو أختيها في كل هذه الصور في وضع جمالي واحد وهو منحدر في ليونة متقعرة ليتناسب مع الراء المعلقة ولابد في الجيم المبتدئة أن يغلق رأسها من اليسار وتظهر صورتها في شكل بيضوي.

* وتتناسب الراء المعلقة مع العين والغين مبتدئة ومسبوقة فتخرج الصور الآتية :



وهنالا تكاد تظهر الليونة المتقعرة وإنما الواجب ظهوره هو الانحدار الذي يبدأ بعرض العلم واضحا ثم ينتهي بنهاية الراء المعلقة النحيفة وكل هذه المظاهر الجمالية الجزئية قد أملاها التناسب على الخطاطين الحاذقين لهذا الفن.

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا في الفارسي مع السين والشين والصاد والضاد مبتدئة ومسبوقة فيحدث هنا في الصورة مثلما يحدث في النسخ والثلث وهو أن الجزء النهائي من السين أو الشين أو الصاد أو الضاد يتحدب إلى أعلى قليلا بكل عرض القلم ثم ينزل منحدراً ونحيفاً ومنساباً حتى نهاية الراء المعلقة فتخرج الصورة هكذا:

وهنا يلاحظ التشابه بين صورة هذا الإتصال في النسخ والفارسي في ذلك الجزء النهائي من السين أوالشين أو الصاد أو الضاد - وهو الجزء المحدب إلى أعلى- والمنساب في رشاقة ونحافة إلى أسفل وذلك من الملامح الجمالية التي تسربت من جماليات النسخ إلى جماليات الفارسي بتأثير التناسب الذي يرضي ذوق الفنان في كل من هذين النوعين وكأنما قد حدث بين خطاطي النسخ ، وخطاطي الفارسي اجتماع اتفقوا فيه على إظهار هذا الملمح الجمالي ، والواقع أن ذلك الإجتماع لم يحدث،

وإنما هي روح الخط العربي التي تسري في أذواق الفنانين من نوع إلى آخر.

* وتتناسب الراء المعلقة مع الطاء والظاء مبتدئة ومسبوقة في الفارسي فتخرج الصور الآتية:

ويلاحظ هنا أن الراء المعلقة تؤثر على رأس الطاء أو الظاء بتأثيرين جماليين:

الأول منهما أنها قد أعطت للجزء الأعلى من رأس الطاء أو الظاء نحافة يجب الالتزام بها، حتى تتناسب هذه النحافة مع التأثير الثاني وهو أن الحركة التحتية في رأس الطاء أو الظاء يجب أن تكون بكل عرض القلم مع انحدارها ... وسيأتي توضيح أكثر لمواقع النحافة والسماكة الكاملة في تصوير رأس الطاء أو الظاء في موضعها ليتضح تذوق التأثيرين الجماليين الناشئين من الراء المعلقة، وسيظهر حينئذ أن الراء المعلقة في اتصالها بالطاء والظاء قصير من المؤثرات التي تجعل رأس الطاء أو الظاء نحيفا وحركتها التحتية بكل عرض القلم، وهناك مؤثرات أخرى تحدث نفس هذا الأثر وسيتم توضيحها في موضعها.

* وتأتي الراء المعلقة بعد الفاء والقاف المبتدئتين والمتصلتين فتخرج الصور الآتية :

حيث يتضح التأثير الجمالي للراء المعلقة على الحركة السابقة لها في نهاية الحرف السابق التي تظهر بكل عرض القلم مع رقة وانحدار ينساب متدرجا من السماكة إلى الرقه حتى نهاية الراء.

* وتأتي بعد الميم المبتدئة و المسبوقة، فتظهر الصور الآتية :

فيتضح أن صور الميم الثلاثة تصلح كل منها للإنسياب نحو الراء المعلقة متدرجة من السماكة الكاملة إلى السماكة الرقيقة التي تنتهي بنهاية الراء المعلقة.

* ومع الهاء المبتدئة والمسبوقة تخرج الصور الآتية :

هر حهر بحهر حهر فهر سهر

فيتضح هنا أن الجزء النهائي من الهاء المبتدئة أو المسبوقة يجب أن يكون نسبيا بكامل عرض القلم في بدايته ثم ينساب منحدرا ومتدرجا من السماكة إلى الرقة حتى يتحول إلى حركة الراء المعلقة فهذه الإنتقالات الجمالية قد استدعاها التناسب.
والراء المعلقة في معظم إتصالاتها تجعل الجزء السابق لها مبدوءا بكل عرض القلم مع ليونه وتدرج إلى النحافة وتكون الراء المعلقة بعد أي حرفين متواليين في الخط الفارسي كما يلي:-

صبر طير كبر نير

وفي الجلي الديواني : تظهر للراء المعلقة صورة منفردة قريبة الشبه بصورتها في النسخ وتظهر متصله برأس الميم فقط مبتدئة ومسبوقة فتخرج من ذلك الصور الآتية:

ر مر عمر

ويراعى فيها عدم هبوط نهاية الراء المعلقة عن خط الأساس حتى لا تلتبس بصورتها في النسخ ولا تستخدم الراء المعلقة في الديواني ولا في الرقعة .

٦-التناسب الجمالي في صور (السين والشين) :

عند تتبع صورة الأسنان الثلاثة للسين والشين في كل أنواع الخط العربي ما عدا الكوفي تظهر لنا ملحوظة كأنها متفق عليها بين فنات الخطاطين المجيدين في كل نوع في حين أنه لا إتفاق بينهم في هذا لكن الذوق الفني العام في طبيعة الخط العربي هو الذي أدى إلى إخراج الأسنان الثلاثة للسين أو الشين في كل الخطوط

العربية بنسبة متدرجة فتظهر الحركة الأولى وهي أقلها إتساعا وتظهر الوسطى بإتساع يزيد قليلا عن الأولى وتظهر الثالثة بإتساع يزيد قليلا عن الوسطى ويحدث ذلك في كل فنون الخط ما عدا الكوفي بتأثير التناسب الجميل الذي يحس به الذوق الفني العام وفيما يلي نعرض للدارس صور أسنان السين في الفنون الخطية:

في النسخ :

سا سد سه سب سف سو سهد أسس

يلاحظ الحركة الثالثة من السين أو الشين هي أوسع الحركات الثلاث ويزداد إتساعها نسبيا حينما تتصل السين بسين أخرى، وتكتب في إتجاه مستقيم منحدر إذا أتى بعدها راء هلالية لأنها في هذا الشكل تتناسب مع هلال الراء.

وفي حالة إضافة حركة رابعة بعد اكتمال الحركات الثلاث للسين أو الشين يتعين زيادة من الحركة الأخيرة من السين أو الشين بحيث تظهر أوسع نسبيا مما لو كانت غير متلوة بحركة رابعة ، ويصير زيادة امتداد الحركة الثالثة من السين أو الشين المتلوة بحركة رابعة أمرا لازما كما يلي:

سنا سيد سنه سيف سبق

في الثلث :

سا سل سه سم سـ

سف سو س سر أسسم

ويلاحظ في الحركة الثالثة من السين أو الشين في الثلث نفس ملحوظات التي لوحظت في النسخ وهي أن الحركة الثالثة يزداد إتساعها نسبيا حينما تقع بين سينين متوالتين وتكتب مستقيمه منحدره وحينما تأتي بعدها راء غير معلقة.

في الفارسي :

وتزيد السن الثالثة في السين إذا أتت بعدها سين أخرى في الفارسي وتتغير الحركة الثالثة إلى المنظر المحدب إلى أعلا حين وصلها بالراء ولا يجوز تغير هذه الصور وإلى صورة الراء الأخرى مع السين، وللمقارنة الجمالية ثم إضافة السين ذات الأسنان إلى السين الممدودة بدون أسنان التي يكثر استعمالها في الخط الفارسي لما لها من الجمال الذاتي في بعض المواقع، وكثيراً ما يحتاج إليها الفنان في تحقيق التماثل والتوافق في تصفيف الكلمات المتوالية في عبارة واحدة :

س سا سد سـ شف شق أسس سط سع

وكثيراً ما تستخدم في (الفارسي) صورة جميلة أخرى للسين أو الشين (بغير أسنان) - حيث تحل محل الأسنان حركة انسيابية جميلة ذات انحدار متدرج من النحافة إلى السماكة تأتي بعدها (الكاس) - أو حرف واحد يتناسب مع الحركة المنحدرة (دال أو ذال - راء أو زاي) أو حرفان يتناسبان مع الحركة الممدودة.

سس سد سر سنا سنه

وفي الرقعة : يظهر التدرج النسبي بين أسنان السين أو الشين في الصور الآتية:

سا سه شب شف شو شو سس سط سر سو

ففي كل هذه الصور يلاحظ أن الحركة الثالثة من السين أو الشين هي أوسع الحركات وبذلك تحقق التدرج النسبي. لكنها عند إتصالها بالطاء أو الظاء صاحبها زيادة في الإتساع مع انحدار إلى أسفل حتى صارت شبيهة بباء هابطة قليلا وذلك لتتناسب مع إيقاع رأس الطاء فوقها مع الإحتفاظ بفراغ قليل تحت الطاء تحقيقا للجمال الذاتي في الطاء المتصلة بما قبلها في خط الرقعة. ولا تشذ الحركة الثالثة من السين أو الشين من حيث زيادة اتساعها عن الحركة السابقة لها - إلا في حالة اتصال السين أو الشين ذواتي الأسنان بالراء بعدها فإن الحركة الثالثة حينئذ يجب تصغيرها لتصير مثل الأولى.

وفي الديواني والجلي الديواني:

يظهر ... هذا التدرج في أسنان السين أو الشين على النحو التالي:

بس سا سد سر سو سس سط شف سں سں سس سع

فيلاحظ التدرج النسبي في السين ذات الأسنان في هذه الأمثلة، (وبالمقارنة بين السين الممتدة والسين ذات الأسنان يجد أن الجمال الذاتي في السين الممتدة أن ترتفع بدايتها فوق القمة المعتادة وتنزل في انحدار متقوس حيث يكون ثلثها الأخير نحيفا ويلمسها مباشرة الحرف التالي لها)، وقد روعي في الحركة الثالثة من السين التي تليها رأس الطاءان تكون كثيرة الاتساع ومنحدرة ومرتكزة في نهاية إنحدارها على خط الأساس توطئة لإيقاع الطاء في نهايتها مع الحرص على إيجاد فراغ تحت رأس الطاء وذلك تحقيقا للجمال الذاتي في رأس الطاء المسبوقة بما قبلها.

٧ -**التناسب الجمالي للصور (الصاد والضاد):**

وتتشابه الحركة التابعة لرأس الصاد أو الضاد في الخطوط الخمسة السابقة من حيث درجة الإتساع مع الحركة الثالثة في السين أو الشين فتخرج لنا الصور الآتية :

في خط النسخ :

صا صد صه صب صف صو صهر صر

قصص حصن يضع عضلة مصطبر هضبة

ولو أتت كلمات فيها حركة تالية للحركة الأساسية المكملة لرأس الصاد أو الضاد فتتغير حينئذ نسبة الإتساع بين الحركتين، فعند تأمل الصور الآتية:

صبا صيد صبه ضيف ضيوف صبغة ضبط

نجد أنه توالت الحركتان بعد رأس الصاد أو الضاد بدون امتداد زائد في إحداهما، والتناسب في هذه الحالة يقتضي أن تكون الثانية أوسع نسبيا من الأولى مع مراعاة إظهار سن مدببة في بداية كل منهما . ولكن طبيعة خط النسخ تقبل إمتداد إحدى هاتين الحركتين ، بحيث يكون مد هذه أو تلك خيارا أمام الكاتب بشرط ألا ياتي بعد الحركة المدودة (باء أخيرة أو إحدى أختيها ولا فاء أخيرة)، فتتخرج الصور الآتية :

صبا صبا صيد صيد صبه صبه نصيب

وفي الثلث :

صا صد صه صر صف

صفا ضوع صهر قصص

يلاحظ أن الحركة المكملة لرأس الصاد أو الضاد هنا هي نفسها الحركة الثالثة للسين أو الشين من حيث الإتساع وعند تأمل الحركة المكملة لرأس الصاد أو الضاد إذا تلتها حركة ثانية في بعض الكلمات مثل الصور الآتية :

صبا صيد صبه صب صيف

نجد أن كل صورة تظهر فيها (بعد رأس الصاد أو الضاد) حركتان أولاهما هي الأساسية المكملة للصاد أو الضاد والثانية تالية لها في بعض الكلمات ويلاحظ أن الثانية أوسع من الأولى وذلك واجب، وأن الأولى متقاربة في الإتساع من الحركة الثانية في السين أو الشين، وأن الثانية تتساوى في الإتساع مع الحركة الثالثة في السين أو الشين، ومن الجائز فنيا زيادة مد إحدى الحركتين التاليتين لرأس الصاد أو الضاد بشرط أن يليها حرف ثالث، ولا تقع بعد الحركة الممدودة (باء أخيرة أو إحدى أختيها ولا فاء أخيرة):

صبا صيد صبه صنفه

وفي الفارسي : وكذلك في الفارسي تحل الحركة المكملة لرأس الصاد أو الضاد محل الحركة الثالثة في السين أو الشين فتظهر مماثلة لها في نسبة الاتساع في حالة عدم المد كما يلي :

صا صد صه صب صف قصص يضع مضغة

فإذا اتصل بعد الصاد أو الضاد حرفان أولهما من الأحرف الخمسة (الباء / التاء / الثاء / النون / الياء) يجب على الكاتب مراعاة التناسب في درجة الاتساع بين الحركتين التاليتين لرأس الصاد أو الضاد فتظهر الثانية أوسع نسبيا من الأولى (كما سبق في النسخ) - كما في الصور الآتية :

صبا صيد صبه صنعه ضيف صيب ضيوف

ويضاف إلى ذلك مراعاة الجماليات الخاصة بالفارسي في هذه الصور ومايناسبها من حيث أن بعض الأجزاء يجب أن يكون نحيفا (بجزء من القلم)، ومراعاة النحافة في مواضعها، والسمك الكامل في مواضعه هي بدورها من مستلزمات التناسب، وفي الفارسي أيضا طبيعة شبيهة بطبيعة (النسخ) من حيث أن إحدى الحركتين التاليتين لرأس الصاد أو الضاد قابلة للإمتداد ومتروك ذلك لاختيار الفنان بنفس الشرط السابق ذكره في النسخ: وهو ألا يقع بعدالحركة المدودة (باء أخيرة أو ما يشبهها ولا فاء أخيرة)- يلاحظ ذلك فيمايلي:-

صبا صيد صبه صبه قصة

أقاصيص صنع مضيق حضيض هضبة

وفي الرقعة :

كذلك تحل الحركة التالية لرأس الصاد أو الضاد محل الحركة الثالثة من السين أو الشين فتصغر نسبيا أو تتسع نسبيا حسب نوع الحرف التالي لها ويقتضي التناسب أن تكون هذه الحركة صغيرة نسبيا إذا وليها دال أو واو أو قاف أو تاء أخيرة كمايتضح في الصور الآتية : (كما سبق في أمثلة السين):

صب صد صر صو صق صه

أما في غير هذه الأحرف فإن الحركة التالية لرأس الصاد أو الضاد تكون أوسع من ذلك نسبيا . (كما سبق في أمثلة السين):

صا صه قصص ضن يضع يصف

وفي حالة اتصال الصاد أو الضاد من بعدهما بحرفين أولهما من الأحرف الخمسة، فيظهر أمامنا حركتان متتاليتان يقتضي التناسب في هذه الحالة أن تكون الأولى أقل نسبيا من الثانية :

صبا صبه صيد صبر صبور صنع صيف بصيص

ولا تقبل طبيعة خط الرقعة إحداث مد زائد في إحدى الحركتين في مثل هذه الصور وإنما كانت هذه الطبيعة خاصة بالنسخ والثلث والفارسي، كما سبق في هذه الخطوط.

وفي الديواني وجلي الديواني :

يقتضي التناسب في هذين الخطين مثلما كان متبعا في الرقعة لأن هذه الخطوط الثلاثة (الرقعة والديواني والجلي الديواني) نشأت في بيئة واحدة (تركيا) وكان خط الرقعة هو الأسبق، وعلى هذا سيكرر إخراج الكلمات السابقة في الرقعة، التي تظهر فيها بعد رأس الصاد أو الضاد حركة واحدة أو حركتان بنفس قواعد التناسب التي سبق شرحها في الرقعة :

ففي الحركة الواحدة : يكون اتساعها قليلا نسبيا مع الأحرف الآتية :

صب صد صر صو لصو

ويكون أوسع من ذلك نسبيا مع غير هذه الأحرف الخمسة :

صا خصص غص صف صقر رصه

وفي الحركتين المتواليتين تكون الأولى هي الأصغر نسبيا :

صبا صيد صبر صبور صنع صنيف صنفه صبه

٨- **صورة اتصال (السين أو الشين) و (الصاد أو الضاد) بالياء الأخيرة:**

إذا اتصلت (السين أو الشين) أو (الصاد أو الضاد) في **النسخ أو الثلث** بياء أخيرة أو راجعة تحولت الحركة الأخيرة من الصاد أو الضاد إلى صورة مأخوذة من رأس الياء المفردة أو الراجعة مع ظهور فوارق فنية دقيقة يستدعيها جمال التناسب فتظهر الصورة التالية:-

سى سـے صى صـے ى ـے

سى سى سـے صى صى صـے اى ى ـے

وفي **الفارسي** تظهر الصور التالية :

سىٓ بـــتے صىٓ صــے اىٓ ـــے

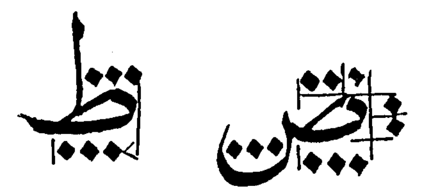
وفي **الرقعة والديواني** تظهر الصور التالية :

سى صى ى سى صى ى

٩- مقارنة التناسب الجمالي بين رأس (الصاد أو الضاد) و(الطاء أو الظاء):

وتتدخل قيمة التناسب في المقارنة بين رأس الصاد أو الضاد من جهة وبين رأس الطاء أو الظاء من جهة أخرى فقد توصل أئمة الخطاطين عبر قرون عديدة إلى تصوير كل من الرأسين بصورة متميزة عن الأخرى في خطوط النسخ والثلث والفارسي وإن ظهرت الصورتان أمام المشاهد غير المدقق وكأنهما صورة واحدة :

* **ففي النسخ** : تظهر الصورتان متميزتين كما يلي :



وبالمقارنة بين رأس الصاد أو الضاد - وبين رأس الطاء أو الظاء عند القاعدة التحتية لكل منهما يظهر - أن هذه القاعدة التحتية في الطاء أو الظاء أوسع نسبيا من مثلها الخاصة بالصاد أو الضاد، والسبب في ذلك التفاوت مراعاة احتياج الطاء أو الظاء إلى جسم عمودي له موقعه المناسب في الجهة اليسرى فوق الجزء الأعلى من الرأس، وبما أن هذا العمود لا وجود له في رأس الصاد أو الضاد صار من المناسب فكريا وذوقيا أن تكون قاعدة الصاد أو الضاد أقل نسبيا في اتساعها بالنسبة لرأس الطاء أو الظاء. وهناك اختلاف بين رأس الصاد أو الضاد - وبين رأس الطاء أو الظاء في أن للصاد أو الضاد تحلية خاصة وهي وجود شعرة صغيرة في أسفل رأس الصاد أو الضاد (غير الكاسية) ومن الخطأ ظهور هذا الجزء الدقيق تحت رأس الطاء أو الظاء. ويلاحظ ذلك أيضا في خط الثلث.

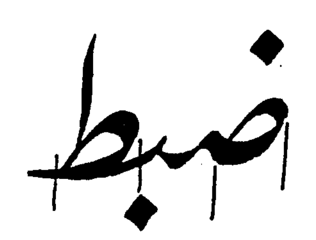
* **وفي الثلث :**



ومن هذه المقاييس التناسبية التي تشير إليها النقط تظهر فروق دقيقة بين المسافة الأفقية التحتية في كل من الرأسين كما يظهر فرق في الإتساع الرأسي داخل كل من الرأسين ويمكن تعليل الإختلاف في الإتساع الأفقي فهو في الطاء أو الظاء أكثر منه في الصاد أو الضاد نظر لموقع عمود الطاء أو الظاء وقد اقتضى التناسب والحس الفني معا إعطاء

اتساع رأسي أكثر داخل تجويف رأس الصاد أو الضاد ليكون ذلك بمثابة تعويض لهما عما أصابهما من نقص في الإمتداد الأفقي للقاعدة التحتية، وهذا النقص هو الأنسب جماليا لعدم وجود عمود يحتاج إلى القاعدة الأوسع.

* **وفي الفارسي :**



عند كتابة كلمة (ضبط) تتضح المقارنة بين الرأسين من حيث البعد الأفقي. ومن حيث سماكة الرأس وسماكة القاعدة حيث يظهر أن الجـزء الأعلى من رأس الضاد أقل سمكا من مثيله في رأس الطاء وأن القاعدة التحتية في رأس الضاد أكثر سمكا من مثيلتها في رأس الطاء أما المسافة من يمين القاعدة إلى يسارها في كل منهما فالفرق بينهما في هذا الجزء ضنيل جدا لا يكاد يلحظ فإذا تعمد الخطاط المدقق المتعمق أن يعطي زيادة ضئيلة لقاعدة الطاء كان ذلك أجمل وأنسب لإيقاع عمود الطاء في يسار رأسها وإذا ساوى الخطاط في المسافة التحتية بين الرأسين لم ينقص ذلك من الجمال .. وأما الاختلاف بين الرأسين في درجة سماكة الجزء الأعلى فإنه يظهر فقط في هذه الكلمة وأمثالها، ولكن لرأس الطاء مواضع معينة يجب أن يظهر فيها الجزء الأعلى نحيفا مثل الجزء الأعلى من رأس الضاد أو الصاد الذي يجب أن يحتفظ دائما بنحافته- وسيتضح في الصور الآتية المواقع التي يظهر فيها الجزء الأعلى من رأس الطاء أو الظاء مرسوما بأقل من (نصف عرض القلم) حتى يكون نحيفا وتظهر القاعدة التحتية حينئذ سميكة بكل عرض القلم:

طا طد طه طير طر

فهذه الصور وأمثالها تظهر في المواقع التي تتصل فيها الطاء أو الظاء من بعدها بصعود عمودي مثل الألف والكاف واللام أو بصعود مائل قصير مثل الدال، أو بصعود ضئيل مثل الهاء المنهية وأي حرف من الأحرف الخمسة تنحدر منه راء معلقة أو بالراء المعلقة المباشرة، فإن الحركة المناسبة تكون بكل عرض القلم أو بمد طويل نسبيا يتلوه حرف مناسب له مثل الراء الهلالية أو الدال أو الميم.

أما في غير هذه المواضع فإن الجزء الأعلى من رأس الطاء أو الظاء يجب أن يقترب في سماكته من كامل عرض القلم وتنتقل الرقة والنحافة إلى القاعدة التحتية كما يتضح في الصور الآتية :

طب طف طق ظن طحن طغى طم ظهر يط

وكذلك يكون رأس الطاء أو الظاء قريباً من كامل عرض القلم إذا امتدت قاعدتها التحتية كما يظهر في الصور التالية:

وطد حظر عظم طائر

١٠-التناسب الجمالي في رأس (الفاء والقاف والواو):

ونرى القيمة الفنية للتناسب تظهر أثرها في رأس الفاء ورأس القاف ورأس الواو وما يتبع الرأس من عنق وقاعدة تحتية، وتظهر لذلك صور كثيرة في كل من الثلث والنسخ والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني.

* **ففي الثلث** : تظهر الصور الآتية :

ف ق و و

وفيها يظهر تفاوت ضئيل بين هذه الرءوس الأربعة في مدى ضخامة الرأس وعمق العنق حيث يظهر أن أصغر هذه الرءوس رأس الواو المقوسة إذا قورن برأس القاف والرءوس الأخرى - كما يبدو أيضا أن أصغر الأعناق عمقا هو أيضا عنق الواو المقوسة، وذلك ليتناسب الرأس الأصغر مع العنق الأصغر بسبب أن جسم هذه الواو (المقوسة) هو أصغر الأجسام .

أما الرءوس الثلاثة الأخرى فهي كلها متساوية في مدى الضخامة، ولكن تتفاوت أعناقها، فأعمقها عمقا هو عنق القاف، ويقاربه في العمق كثيراً عنق الواو الخنجرية ويقل عنهما في مدى العمق عنق الفاء المفردة، وذلك لأن قاعدتها التحتية هي جسم طبيعي يستقر على خط الأساس أما جسم القاف المفردة والواو الخنجرية فكل منهما منحدر تحت الأساس، فمن المناسب للجسم المنحدر العنق الأعمق. وكل هذه الرءوس في الثلث يجب أن تكون مفرغة ، والفراغ بداخلها كلها بيضوي مدور في يساره وله زاوية حادة في يمينه.

* **وفي النسخ** : تظهر الصور الآتية :

ف ق و

وفيها يظهر مثل الملحوظات التي ظهرت في صور الثلث وهي التفاوت الضئيل بين رؤس هذه الأحرف من حيث الضخامة ومدى عمق العنق فأصغرها عنقا ورأسا هو الواو تبعا لصغر جسمها بالنسبة لغيرها. ويلاحظ هنا أيضا مثلما حدث في الصورة السابقة في الثلث من حيث تماثل رأس الفاء والقاف في الضخامة مع تفاوتهما قليلا في عمق العنق حيث يظهر عنق القاف هو الأعمق ليتناسب مع الجسم الكاسي

الهابط تحت خط الأساس ولا يحتاج عنق الفاء إلى مزيد من العمق مثل القاف لأن جسمها طبقي مرتكز على الأساس وهذه التفاوتات ما كانت تظهر لولا مراعاة التناسب. وتتماثل هذه الصور أيضا مع أمثالها في صور الثلث من حيث أنها جميعا مفرغة وفراغاتها أقرب إلى هيكل دائري صغير وقد كان في الثلث بيضويا ولو افترضنا أن هذه الأحرف كتبت جنبا إلى جنب مرة بالثلث وبقلم واحد فلابد أن تكون صورها في الثلث أضخم نسبيا من صورها في النسخ .. وهذا التفاوت في الضخامة تستدعيه وتتناسب معه الجماليات الذاتية الخاصة بكل من الثلث والنسخ على حدة.

* **وفي الفارسي :** تظهر رءوس الأحرف السابقة وأجسامها في الصور الآتية :

ف ق و

وفيها نلحظ أولا أن كل هذه الرؤس مطموسة ولا يجوز بأي حال أن يظهر بداخلها أي فراغ وهذا من الجماليات الذاتية الخاصة بهذه الرءوس في الخط الفارسي .. ولكن الأعناق تختلف وتتفاوت فيلاحظ أن أعمقها هو عنق حرف القاف والتناسب يستدعي ذلك بسبب أن جسم القاف كأس يحتاج إلى هبوط قليل تحت خط الأساس وهذه الظاهرة موجودة أيضا فيما سبق عرضه من صور الثلث والنسخ وهي من الأمثلة التي تتوحد فيها الروح الجمالية العامة للخط العربي وإن لم يتلاق الفنانون المختصون بكل نوع فيه ويتفقوا على ذلك، ونظرا لاختلاف صورة الجسم في الفاء والواو فقد اختلف اتحاد العنق وحجمه فيهما فهو في الفاء قد ذهب إلى اليمين قليلا عند انحداره من الرأس حتى ظهرت فجوة بيضاء ضئيلة بينه وبين الرأس في نقطة إنفصاله عن الرأس ولكن عنق الواو يشتد تلاصقه بالجانب الأيمن من رأسها وهذا هو الذي يكسبه التناسب الجميل مع جسمها النحيف المنحدر.

ويلاحظ أيضا التفاوت في البعد الأفقي بين الجانبين الأيمن والأيسر في كل من رأس الفاء ورأس الواو وذلك لتكون الرأس متناسبة مع حجم الجسم.

* **وفي الرقعة :** تظهر لنا الصور الآتية :

ف ق و

وفيها يلاحظ أن رءوس هذه الأحرف وأعناقها متقاربة جدا فإذا تماثلت تماثلا تاما فلايضر هذا بجمالها ولكن رأس القاف أكثرها ارتفاعا عن خط الأساس وذلك لأن جسمها كأسي عميق في حين أن جسم الفاء طبقي وجسم الواو هلالي وفي الخطوط السابقة لوحظ أن الأجسام الكأسية والهلالية والخنجرية يحتاج جمالها الذاتي إلى الهبوط بها عن خط الأساس أما في الرقعة فإن الجمال في هذه الأجسام المختلفة الصور (ما كان منها طبقيا وما كان كأسيا وما كان هلاليا) لا يتم إلا بارتكازها كلها على خط الأساس لتحقيق جمال النظام العام اللازم والمناسب في خط الرقعة.

* **وفي الديواني والجلي الديواني :** تظهر الأحرف السابقه بالصور الآتية :

ف ق و ف ق و

وفيها يظهر التماثل في صور الرءوس مع صورها في خط الرقعة من حيث أنها كلها مطموسة، كما يلاحظ أيضا تماثلا بين هذه الصور وصورها في الرقعة من حيث ارتكاز الأجسام الطبقية والكأسية والهلالية كلها على خط الأساس.

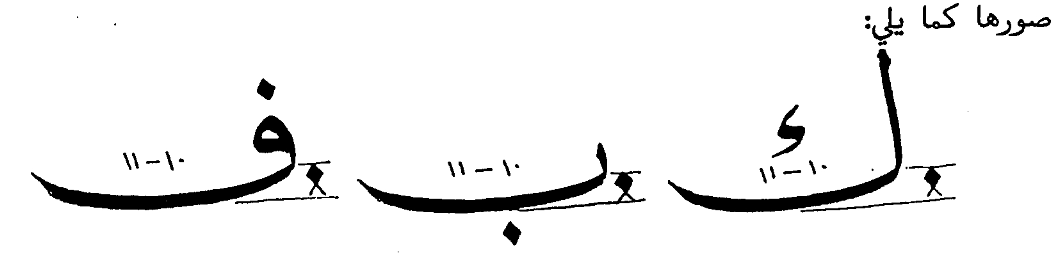
والاختلاف بين صور الديواني وصور الرقعة في هذه الأحرف محدد في ناحية واحدة فقط وهي أن ارتفاعات الرءوس فوق خط الأساس كلها متساوية وذلك راجع إلى خصيصة فنية يلتزم بها في الديواني والجلي الديواني وهي زيادة درجة انحدار الأجسام فيهما نسبيا عن درجة انحدار الأجسام في خط الرقعة. فينشأ من ذلك زيادة ارتفاع الأجسام الكأسية في خط الرقعة عن الأجسام الطبقية والهلالية .

١١-التناسب الجمالي في الأحرف الطبقية:

بالمقارنة بين أجسام الحروف الطبقية في الخطوط المختلفة تظهر لنا الصور الآتية :

في الثلث :

يلاحظ قيمة التناسب تتدخل في مدى الاتساع الأفقي لهذه الأحرف، حيث قد أوحى التناسب إلى الإحساس الفني بأن يكون طبق (الكاف المفردة) أصغر نسبيا من طبق الباء والفاء المفردتين ، وذلك لأن الطبق الأكثر اتساعا لا يتناسب مع عمود الكاف، فلو تصورنا أن اتساع طبق الكاف قد وصل ست (٦) نقط، فإن هذا الاتساع لا يتناسب مع عمود الكاف الذي تقاس قامته بسبع (٧) نقط - أما الباء أو احدى أختيها وكذلك الفاء المفردة فليس لأي منها عمود كعمود الكاف، وقد اقتضى التناسب والذوق الفني معا أن يزداد اتساع طبق الباء والفاء عن طبق الكاف، وكأن هذه الزيادة في طبق الباء والفاء تعويض لهما عن غياب العمود منهما، وهذه الأطباق قابلة للمد الاختياري فتظهر صورها كما يلي:



وفي النسخ : تظهر هذه الأطباق في الصور الآتية :

ويلاحظ أيضا مثل ماحدث في الثلث أن مقياس طبق الكـــاف يكون اتساعه أقل من اتساع طبق الباء والفاء وذلك بسبب أن للكاف عمودا في يمينها يأتي اتساع الطبق بعده من اليسار وبما أنه لا يرسم للباء المفردة (أو أختيها) ولا للفاء عمود (كالكاف) فإن التناسب يستدعي توسيع طبق الباء والفاء كتعويض لهما عن العمود الغائب عنهما إلا أنه يلحظ أن مقياس طبق الفاء يبدأ فوق الفضاء الواقع على يسار رأسها ولم يدخل لحجم الرأس حساب في جسم الطبق من أعلاه حسبما جرى عليه المقياس المتوارث في الفاء الأخيرة النسخية مفردة ومسبوقة، والنتيجة الحسابية المنطقية لذلك أن يكون مقياس طبق الفاء من الأسفل أوسع نسبيا من طبق الباء ، وذلك ما يظهر بالفعل في كتابة أئمة الخطاطين في النسخ، ويستحسن الذوق الفني الإلتزام به، وكما سبق أن ذكر أنه يجوز حدوث مد اختياري في أطباق هذه الحروف في الثلث فإنه أيضا يحدث مثل ذلك في أطباقها النسخية فتظهر في الصور الآتية :

٨ - ٩ ٨ - ٩ ٨ - ٩ ٨ - ٩

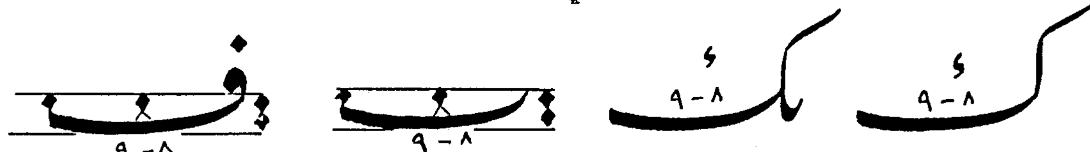
ويجب أن يلتزم الخطاط بالصورة الفنية لإمتداد طبق الكاف المفردة فإنه يجب أن يكون شبه أفقي مع انحدار قليل في حين أن إمتداد الكاف الأخيرة المسبوقة أو الباء والفاء يكون مصحوبا بتقعر قليل وذلك لأن لكل حرف من كل أنواع الخط العربي ملمح جمالي يعطيه شخصية مستقلة عن غيره وأن تقاربت الصور.

* **وفي الفارسي** : تظهر الأحرف الطبقية السابقة فى الصور الآتية :



وفي هذه الصور يتضح لنا التشابه في مقياس فراغ الكاف مع الصور المماثلة في النسخ والتعليل المذكور هناك هو نفسه الذي يذكر هنا، كما يتضح تشابه في إتساع طبق الباء في النسخ والفارسي وهذا التشابه ناشيء من أن الفنانين الفرس قد تلقوا جماليات خط

النسخ العربي المتقن التي أخرجها (ابن مقله) وأثرت في تذوقاتهم الفنية واتخذوا من بعضها نبراسا يهتدون به في الذوق الفني لخطهم الذي أسماه العلماء (نستعليق) أي الخط الذي تأثر ببعض جماليات النسخ ممتزجة بجماليات خط الفرس (التعليق) أما اتساع طبق الفاء في الفارسي فإنه ينبغي أن يزيد زيادة طفيفة عن طبق الباء وتعطي هذه الزيادة الطفيفة للبعد الأفقي لرأس الفاء وعنقها. الخط الفارسي أيضا يشترك من بعض خصائصه مع خط النسخ ومنها قابلية بعض حروفه للمد الاختياري ولهذا يمكن كتابة الأحرف السابقة بصور ممدودة كما يلي :



وبالرجوع إلى الصور التي تم عرضها حتى الآن للمد الإختياري في الثلث والنسخ والفارسي نلحظ تشابها بين هذه الخطوط الثلاثة في طبيعة هذا المد فهو :

١- مد إختياري متروك لذوق الخطاط ليستخدمه في ملء الفراغات إن إحتاج إلى ذلك أو ليستخدمه في تحقيق تماثل مستحسن .

٢- هذا المد الاختياري في الخطوط الثلاثة مصحوب بتقعر قليل ويظهر فيه إنحدار في ثلثي مسافة المد ويرتفع الثلث الأخير إرتفاعا طفيفا وهذا من الذوق الجمالي المشترك في هذه الخطوط الثلاثة.

٣- إن نهاية هذا المد الاختياري لا يصحبها بروز نحيف مرتفع إلى أعلى مثل الذي يحدث في الاتساع الالزامي لهذه الأحرف.

وفي الرقعة : تظهر تلك الأحرف الطبقية في إتساعها المحدد الواجب الإلتزام كما يظهر في الصور الآتية :

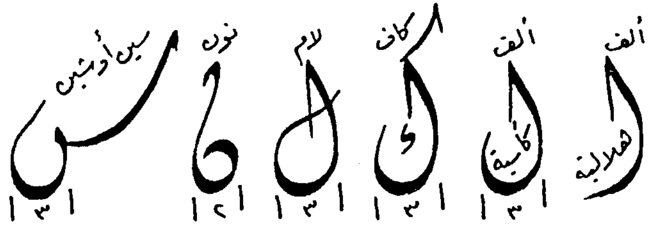
فطبق الكاف الأخيرة مفردة أو مسبوقة يجب أن يكون أوسع نسبيا من طبق الباء والسبب الواضح لذلك هو الحركة الأخيرة في الواقعة من أعلى طبق الكاف والمأخوذة من صورة الدال، ولا يحتاج طبق الباء إلى ذلك ولهذا فإن اتساعه أقل، ويزداد اتساع طبق الباء ذات السن البارز مع طبق الفاء ليتناسب مع رأس كل منهما. فمن هنا يلاحظ تأثير قيمة التناسب في التفاوت بين هذه الأطباق في الاتساع ولا يجوز في خط الرقعة إظهار أي زيادة اختيارية في هذه الأطباق كما لا يجوز الهبوط بأحدها تحت مستوى خط الأساس.

* **وفي الديواني :**

تختلف الصور كثيرا عما كانت عليه في الرقعة، فليس لهذه الأحرف أجسام طبقية ولكن أجسامها كأسية وفي بعضها مرونة قابلة للإتساع الصغير الزائد كما يجوز في بعضها هبوط تحت خط الأساس - فتخرج في الصور الآتية :

واستكمالا لهذه الصور الكأسية : يورد الباحث كل صور الأحرف الكأسية فيما يلي :

١- كئوس عملاقة تصل أعاليها إلى القمة :



ولايجوز اتساع الكئوس في هذه الأحرف عن مقاييسها المذكورة .

٢- كئوس تقصر أعاليها عن القمة :

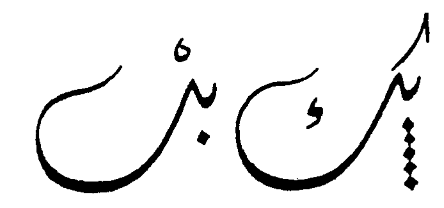
والكنوس في (الباء والفاء بصورتيها) تقبل زيادة الاتساع أما في الكنوس الأخرى فإنها لا تقبل زيادة الاتساع.

٣- ومن الصور الجميلة في الخط الديواني صور الحروف الهلالية الخمسة التالية:

ا ر ز و لا

ويجب في الديواني أن ترتكز هذه الهلالات على خط الأساس ولا تنخفض عنه، وهو نفس نظامها في الرقعة.

٤- ويختص كل من كأس الكاف الأخيرة المسبوقة وكأس اللام الأخيرة المسبوقة بصورة متسعة مجوفة هابطة تحت خط الأساس بمقدار من ٥ - ٦ نقط من القلم، فتخرج كل منهما في الصور الآتية :



ومتروك للخطاط أن يشغل تجويف أي منهما بكلمة قليلة الحروف أو لا يشغل.

٥- كما يجوز رسم صورة متسعة هابطة للباء الأخيرة المسبوقة أو أختيها لكن هبوطها يقل من هبوط كأس اللام والكاف، فتظهر الصورة الآتية :



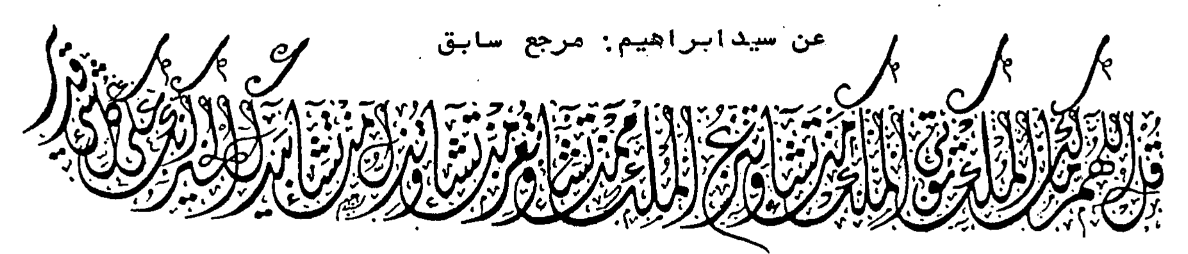
٦- كما يجوز تعميق السين أو الشين المبتدئة أو المسبوقة إذا تلتها ألف متصلة بها ، فتظهر هابطة عن خط الأساس بمرونة تسمح للخطاط بزيادة مقدار الهبوط أو تقليله ، فتظهر بالصورة التالية:

وفي الجلي الديواني :

ويلاحظ مما سبق من عرض صور الأحرف التي وصفت بأنها طبقية في النسخ وفي الثلث وفي الفارسي تخرج عن هذه الصفة في الديواني وتدخل في نطاق الحروف الكاسية وأن بعض هذه الكنوس يقبل الاتساع المجوف الهابط مثل اللام والكاف المسبوقتين ومجموعة الباء المسبوقة والسين أو الشين التي تتلوها ألف.

وكل هذه الصور يحدث مثلها في الجلي الديواني مع فارق مهم وهو أن جميع الكنوس سواء منها ما يقبل المرونة والاتساع أو ما لا يقبل لا يجوز فيها الهبوط تحت خط الأساس - ويحصل هنا عرض صوره لعبارة كاملة في خط الجلي الديواني تظهر فيها أنواع الكنوس الضيقة والمتسعة، وهي محكومة كلها بخط الأساس في أسفلها.

عن سيد ابراهيم: مرجع سابق



ولكن استحسن الخطاط (حامد الآمدي) أن يتجاوز هذا الالتزام الذي ذكرناه في الجلي الديواني بعدم هبوط الكنوس المجوفة المتسعة عن خط الأساس فأخرج صورة مبتكرة للبسمله بخط الديواني الجلي تجاوز فيها هذه القاعدة في شكل جمالي مستحسن حيث نراه قد هبط بنون (الرحمن) تحت خط الأساس فاستعار بذلك هذا التصرف الجمالي من طبيعة الخط الديواني في إخراج مستحسن بالخط الجلي الديواني :



(عن : ناجي زين الدين : مرجع سابــــق)

١٢-التناسب الجمالي في حرف (اللام):

يظهر حرف اللام في الثلث على صور متنوعة كثيرة في الإنفراد وفي الإبتداء وفي الوسط وفي النهاية والجزء الأساسي.

في الثلث : في كل صورها ومواقعها عمود يشبه عمود الألف من حيث درجة السمك ويقل عنه في عدد النقط الرأسية، فالنقاط المناسبة لعمود اللام تساوي (٦) ست نقاط وذلك لأن النقطة السابعة قد أعطيت للجسم التالي للعمود ولذلك يتساوى في خط الثلث عمود اللام المفردة مع عمود الكاف.

* اللام المفردة والأخيرة المسبوقة :

فتظهر صورها ولها عمود يتساوى مع عمود الكاف المفردة والأخيرة كما يلي:

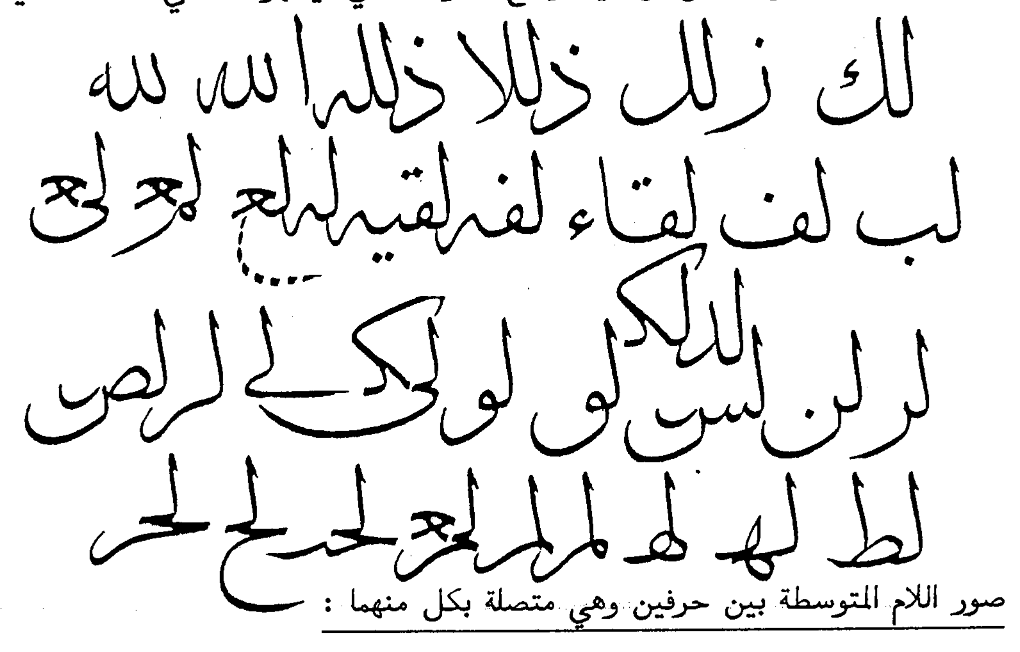


ويلاحظ أن الصورتين الأخيرتين قد ظهر في كل منهما على الجانب الأيسر من عمود اللام جسم مائل أقصر قامة من عمود اللام وأغلظ منه سمكا، وهذا الجسم من حيث

القراءة الصوتية هو حرف الألف التالي للاّم، ولكن علماء الخط يعتبرون هذه الصورة الكتابية في حكم الحرف الواحد ويسمونها (لام ألف)، ويحددون لها المقاييس التناسبية الموضحة في النماذج لتحقيق الإنضباط والتناسب الجمالي الخاص بهذه الصورة، كما أن لكل صورة مما سبق مقاييسها الجمالية الخاصة بها ويلاحظ أن اللام المفردة والأخيرة هي من مجموعة الحروف الكأسية التي يراعى فيها هبوط الكأس ابتداءا من نقطة التحامه بالعمود بمقدار نقطتين أولهما فوق خط الأساس والثانية تحت خط الأساس وبذلك يتحقق جمال التنظيم في مواقع الأحرف بين القمة والأساس والهبوط تحت الأساس.

* اللام المبتدئة المتصلة بحرف يتلوها :

الجزء الأساسي في هذه الحالة هو نفس العمود البالغ طوله ست نقاط وتليه وصلة يتناسب حجمها من اليمين إلى اليسار مع الحرف التالي فيظهر ذلك في الأمثلة التالية:



* صور اللام المتوسطة بين حرفين وهي متصلة بكل منهما :

من الممكن تحويل كل الأمثلة السابق عرضها في اللام المبتدئة بأمثلة قريبة منها تظهر فيها اللام مسبوقة بحرف ما بحيث يتكون من الأحرف الثلاثة كلمة عربية كما يلي :

ويلاحظ أن الصفة الأساسية المشتركة في كل صور اللام السابق عرضها أنها جميعا تحتوي على الجزء الأساسي العمودي الذي يتساوى طوله تماما مع مثيله في الكاف المفردة والكاف الأخيرة كما سبق إيضاح ذلك في المقارنة.

* الصورة الفريدة لحرف اللام ألف :

إن حرف (اللام ألف) المفردة له صورة أخرى فريدة يرتبط فيها حرف الألف بحرف اللام ارتباطا عضويا وثيقا وموضع الارتباط بينهما يقع على الأسفل ويبدو على شكل حلقة مثلثة تحتوي في داخلها على فراغ مثلث مغلق ومن هذه الحلقة المثلثة تتفرع اللام في اليسار مائلة وهابطة من اليمين إلى اليسار حتى تندمج نهايتها في الضلع الأيمن من الحلقة ثم تخرج اللام لتكون الفرع الأيمن مبتدئة من الضلع الأيسر من الحلقة وصاعدة نحو اليمين في اتجاه مائل حيث تنتهي قمتها في نقطة أعلى من قمة الفرع الأيسر:

فيلاحظ في هذه الصورة والمقاييس المجاورة لها من جوانبها الأربعة مايأتي:

١- أن هذه الصورة لحرف (اللام ألف) ليس فيها جزء عمودي كما كان الشأن في الصور السابقة.

٢- أنها تبدأ من اليسار بحرف اللام هابطا إلى اليمين حيث يندمج الجزء الأخير منه في الجانب الأيمن من الحلقة المثلثة.

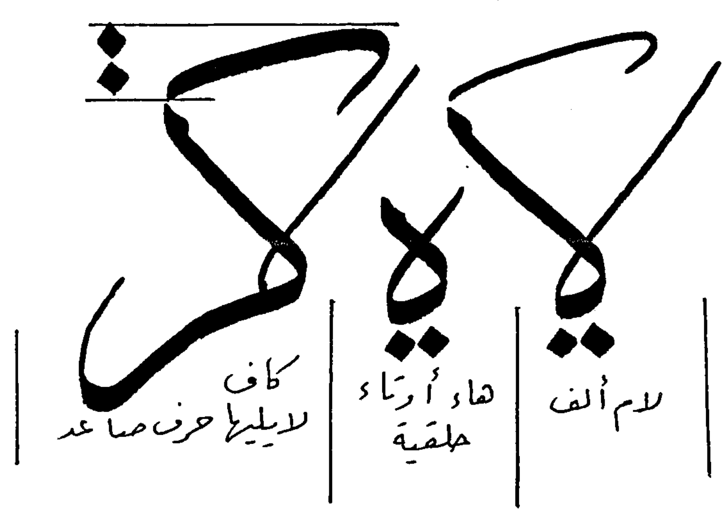
٣- يتلو ذلك الضلع الأسفل من الحلقة المثلثة هابطا من اليمين إلى اليسار بإمتداد نقطتين.

٤- يتلو ذلك حرف الألف مكونا الجانب الأيسر من الحلقة المثلثة وصاعدا مائلا إلى اليمين حتى ترتفع قمته عن قمة الجانب الأيسر بمقدار نقطة ونصف وهذه الخطوات الأربع هي نفسها التي سبق عرضها بدون فصل بينها.

٥- الحلقة المثلثة وحدها يبلغ إرتفاعها من اليمين واليسار (نقطتين) ويبلغ امتدادها المنحدر من اليمين إلى اليسار نقطتين أيضا أي أن هذه الحلقة المثلثة وحدها محصورة داخل مربع متساوي الأضلاع طول ضلعه نقطتان رأسيا وأفقيا.

٦- الصورة الكلية لهذه اللام ألف ذات الفرعين المائلين محصورة داخل مربع متساوي الأضلاع طول كل ضلع يساوي سبع نقط .

ويورد الباحث الصور الآتية في خط الثلث لملاحظة مابينهما من ترابط وتشابه فني :



فالحلقة المثلثة في قاع اللام ألف هي نفسها الحلقة المثلثة التي تستخدم في رسم الهاء الحلقية والثاء الحلقية في صورتها المفردة التي تأتي في أواخر الكلمات في خط الثلث. والفرع المائل الأيسر من اللام ألف في خط الثلث يصلح أن يستخدم أيضا في رسم الضلع الأساسي من الكاف المائلة التي لا يليها حرف صاعد في خط الثلث.

وتزداد هذه الملحوظة وضوحا عند تأمل صورة الجزء الأساسي من الكاف المتبوعة براء معلقة في (خط الثلث).

* **وفي النسخ :**

يلاحظ أن للاّم في خط النسخ صورا متنوعة كثيرة في الإنفراد وفي الابتداء وفي الوسط وفي النهاية، والجزء الأساسي في كل صورها ومواقعها عمودي يشبه عمود الألف رقة وطولا (باستثناء صورة واحدة سيأتي عرضها وشرحها في النهاية).

* اللام المفردة والأخيرة المتصلة بما قبلها :

الجزء الأساسي فيها عمود يتساوى مع عمود الألف كما يتساوى مع عمود الكاف المفردة والأخيرة كما يلي :

ولذا يلاحظ أن الألف المفردة في خط النسخ ليس لها حلية في أعلاها ولكن الحلية في خط النسخ ملازمة لعمود الطاء والظاء، وهي ملازمة أيضا لكل عمود آخر (غير الألف) يقع في الابتداء - وتحذف الحلية من عمود الكاف واللام التالية لحرف سابق كما في الأمثلة السابقة .

* (اللام المبتدئة): تتضح نسبها الجمالية في الصور الآتية:-

لك زلل ذللا للذ للذى ذلله لله الله

لد له لكا لب لف لقاء لغة لفه لقيه لرلن

لسـ لق لو لى لىـــى

* اللام المتوسطة بين حرفين كل منهما متصل بها :

من المكن تحويل كل الأمثلة السابق عرضها في اللام المبتدئة بامثلة شبية بها تكون فيها اللام متصلة بحرف سابق وبحرف آخر لاحق في كلمة واحدة، ويُعرض فيما يلي جانبا من هذه الأمثلة :

تلك ملا فلله فلله اللهم اللهم يلحد يلحد بلج للحر

عند المقارنة بين صور اللام المبتدئة واللام المتوسطة في كل ما سبق من الأمثلة نجد أن اللاّمان المتتابعتان في (لفظ الجلالة) هما أقصر قامة من سائر اللاّمات في أي كلمة أخرى وأن التذوق الفني في لامي لفظ الجلاله مستلهم من جلال المسمى وهو الذات الألهية فإن لها في قلوب الخلق جميعا رهبة وجلال .. وذات الله ليست في حاجة إلى كتابة إسمها بحروف ضخمة فهو (جل جلاله) موصوف في حس كل مخلوق بأنه هو(الأكبر) وعظمته غنية عن تضخيم الرموز الكتابية الدالة على قراءة اسمه، ولكن الذوق الخطي في شعور أئمة الخطاطين في معظم أنواع الخط العربي قد اتجه (قصدا) إلى تصغير قامة اللاّمين في لفظ الجلاله ليكون لهذا الرمز الخطي صورة

متميزة عن أية كلمة أخرى تتشابه معه في نفس الأحرف مثل كلمة (ذلله) (لله) وبذلك يظهر للرمز الكتابي الدال على ذات الله شخصية رمزية تبعده عن أي تشابه مع الكلمات الأخرى التي يتوالى فيها لامان تمشيا مع تعظيم ذات الله الذي ليس (كمثله شيء).

ويلاحظ أن قامة اللام في الكلمات المتنوعة السابقة متفاوته بين أقل إرتفاع ممكن وأكبر إرتفاع ممكن.

فباستثناء لفظ الجلالة يلاحظ أن عمود اللاّم يقصر نسبيا عما إذا كان الحرف التالي لها منخفضا عن اللاّم، فيأخذ هذا الحرف المنخفض موقعه المناسب له بالنسبة لخط الأساس ويؤدي ذلك إلى تقصير قامة اللاّم فوقه ويُرى ذلك في بعض الكلمات السابقة مثل:

الهم يلحد يلحد بلح للحر علمه على بلى

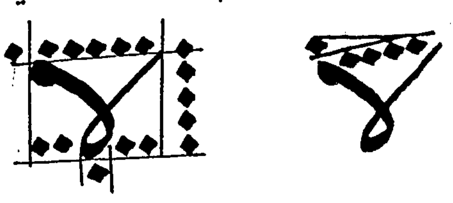
أما إذا كان الحرف التالي للاّم يتساوى معه في مستوى الجلوس على خط الأساس فإن قامة اللام يزداد ارتفاعا نسبيا عن مثيلتها في الأمثلة المعروضة بعاليه، ونلحظ ذلك بالمقارنة بين اللامين في الصورتين الآتيتين لكلمة واحدة:

الهم اللهم

ويلاحظ أن الحروف في فنون الخط العربي تصغر في بعض الحالات وتكبر في بعضها الآخر كما أنها تقصر في كلمات وترتفع في كلمات أخرى ليتحقق لها (التناسب) الجمالي مع مايصحبها من الحروف السابقة أو اللاحقة، وسيأتي في خلال هذا البحث المزيد من تأثير قيمة (التناسب) على حجم الحرف تارة وعلى موقعه ارتفاعا وانخفاضا تارة أخرى.

* <u>الصورة الفريدة لحرف اللاّم ألف المفرد:</u>

من حيث الشكل الكلي تتشابه مع تلك الصورة الفريدة التي سبقت في خط الثلث، لكنها تختلف عنها كثيراً من حيث الحجم، ويلاحظ ذلك في صورتها التالية:



وعند المقارنة بين هذه الصورة الفريدة للام ألف في خط النسخ والصورة الفريدة الأخرى في خط الثلث سيظهر تشابه بينهما من جهة واختلاف من جهة أخرى..
فأما التشابه فهو ظاهر في أن كلا من الصورتين الفريدتين تتكون من فرعين مائلين متباعدين في أعلاهما ومتلاقيين في أسفلهما حيث يندمج تلاقيهما في تلك الحلقة المثلثة المفرغة والفرع الأيسر في الصورتين هو حرف اللام ، وهو الأغلظ سمكا والفرع الأيسر في الصورتين هو الألف وهو الأرق سمكا والأكثر إرتفاعا - ومن عناصر التشابه أيضا بين هاتين الصورتين أن كلا منهما محصورة داخل مربع.
أما الاختلاف فيظهر واضحا في أن المربع الخاص بالصورة النسخية أصغر من المربع الخاص بالصورة الثلثية، وهذا الاختلاف في الحجم بين الصورتين ليس قاصرا على حرف اللاّم ألف فقط في الخطين (الثلث والنسخ) وإنما هو شائع في أحجام كل الحروف الأخرى وقد اهتدى الذوق الفني لأصحاب المواهب الخطية في هذين الخطين إلى الالتزام بهذا التفاوت في أحجام الحروف النسخية والثلثية بوحي الفطرة الفنية السليمة قبل أن تظهر التحليلات النسبية التي بدأها الإمام (ابن مقله) أي أن الجمال قد اهتدى إليه الذوق أولا ثم جاء دور الفكر العلمي بعد ظهور الجمال فوضع التحليلات التناسبية الجمالية مستخلصا إياها مما عرفه الذوق مسبقا.
وقد كان الذوق الفني حسا معنويا كامنا في نفوس الملهمين الذين تأثروا به في

إخراج الصور الجمالية ومن هنا يمكننا القول بأن (القيم الفنية) كانت إحساسات معنوية كامنة في نفوس الملهمين وبمقتضاها خرجت (القيم الجمالية) خاضعة لإدراك الحواس، ومن هنا أيضا يمكننا القول بأن القيم الجمالية ما هي إلا ابنة وليدة (للقيم الفنية) وما ذلك كله إلا مجرد محاولة فلسفية لتشخيص كل من النوعين متميزا ومجرد عن الآخر وقد أتى دور (التقنيين الفكري) كقيمة علمية ثالثة مسبوقة بالقيم الجمالية التي كانت بدورها مسبوقة بالقيم الفنية.

* ويعرض الباحث الصور الآتية لما فيها من صلة جمالية بدراسة الصورة الفريدة من صور اللاّم ألف :

والصلة الجمالية هنا هي أن الفرع الأيسر من حرف اللام في هذه الصورة والذي يمثل حرف اللام يصلح هو نفسه أن يمثل الجزء الأساسي من الكاف المائلة وأن الجزء المرن في الحلقة المثلثة المنحدر من اليمين إلى اليسار هو الذي يظهر في نفس هذا الموقع مبتدئا من نهاية الجزء الأساسي من الكاف ومنحدرا نحو اليسار وهذا الجزء قد أخذ حجما أطول من مثيله في حلقة اللام ألف ليكون صالحا (ومناسبا) لإكماله بالجزء الأخير من الراء المعلقة، أو ليكون صالحا ومناسبا لإكماله بالجزء الأخير من الياء الراجعة.

* <u>وفي الفارسي :</u>

وقد اتضح مما سبق أن الفنانين الفرس استلهموا من الصور الجمالية للنسخ العربي المتقن وأخرجوا صورا جمالية تمت بشيء من الشبه قريب أو بعيد بجماليات النسخ العربي التي سبقتها إلى الظهور في تاريخ الخط العربي وكما تعددت صور اللام في النسخ العربي على أوضاع كثيرة فقد تعددت أيضا في الخط الفارسي أو كما يسميه

العلماء (النستعليق) على أوضاع كثيرة أيضا وفيها جميعا يظهر الجزء الأساسي من اللام على هيئة عمود يتفاوت طوله بين القصر والطول بحسب ما يسبقه أو يتلوه من الأحرف وسيتضح ذلك في أنواع اللامات التالية :

* اللاّم المفردة والأخيرة المتصلة :

فيلاحظ أن أطول عمود للام في الخط الفارسي هو عمود اللام المفردة ، أو اللام الأخيرة (ذات الكأس) ، أما حرف (لام ألف) فعموده مأخوذ من عمود الألف وطوله كطول الألف (ثلاث نقط) وتتصل به وصلة خاصة بحرف اللاّم ألف تأخذ وحدها (نقطة) رابعة تحت نقط العمود ولاتهبط هذه الوصلة عن خط الأساس ولكن كاس اللاّم المفردة يهبط عن خط الأساس بعمق لايقل عن نقطتين - وكذلك شأن الكؤوس في الأحرف الكأسية في الخط الفارسي وقد أخذ الفنانون الفرس نظام مواقع الكؤوس من مثيله في خط النسخ العربي المتقن أما الصورة الجمالية للكؤوس في الخطين فهي مختلفة حيث يظهر لها في الخط الفارسي ملامح جمالية خاصة بها وبهذا تتميز جماليات كل خط عن مثيلتها في أي خط آخر وإن تشابهت أحياناً في تنظيم المواقع.

* صور اللاّم المبتدئة :

لما لمر لم لسم لمرلى لجنة لخير لحب لج
ولجت ولج لى

فيلاحظ كل صور اللاّم في هذه الأمثلة يجوز فيها استخدام الجزء الأساسي في هيئة عمود يتفاوت طوله نسبياً مابين نقطتين أو ثلاث ليتناسب جمالياً مع الحرف التالي، لكن اللاّم التي يتلوها رأس جيم أو مايماثلها تجوز فيها أيضا صورة مائلة منحدرة من أعلى اليمين إلى اليسار مصحوبة بتقوس متبادل فهي جائزة في الكلمات (لجه، الخير، ولج، وأمثالها).

وهذا التنوع في الصور يضع تحت تصرف الفنان ثروة كبيرة من التصرفات الفنية تتيح له فرصة الاختيار منها حسب مايرشده إليه ذوقه الفني في صياغة الكلمات والجمل وهذه الصورة المرنة المائلة للاّم التي تليها رأس جيم أو مايماثلها مأخوذة من جماليات النسخ العربي المتقن أخذها الفنانون الفرس وأعطوها ملامح جمالية خاصاً بها تختلف عن ملامحها الجمالية في النسخ العربي.

* صور اللام المتوسطة بين حرفين كل منهما متصل بها :-

لاتظهر اللاّم في هذه الحالة إلا بالصورة العمودية فقط وهذا أيضاً هو وضعها الجمالي في النسخ العربي المتقن ويمكن تحويل صور اللاّم المبتدئة كما يلي :-

فلك طلل بلد فلق حلو حلية حلما حلى حلى
بلله فلله لله

* **وفي الرقعة :**

كل صور اللاّم في خط الرقعة (مفردة ومتوسطة وأخيرة مسبوقة) يظهر فيها الجزء الأساسي عمودياً شبيهاً بعمود الألف ويزيد ارتفاعه قليلاً عن الألف المفردة، ويصل ارتفاعه إلى ثلاث نقاط في معظم الصور وفي القليل منها يكون ارتفاعه بمقدار نقطتين فقط وسيظهر الفرق بين الارتفاعين في التصنيف التالي لمواقع اللاّم :-

* صور اللاّم المفردة والأخيرة المتصلة :-

فالجزء الأساسي في اللاّم المفردة يزيد قليلاً عن مثيله في الألف المفردة واللاّم الأخيرة المتصلة، ولكن الجزء الأساسي في حرف اللاّم ألف المنفردة والمتصلة لايزيد عن نصف عمود اللاّمات الأخرى، ولم يكن هذا التفاوت في الطول إلا ليتناسب العمود جمالياً مع الجزء التالي له : ففي حرف اللاّم ألف يلاحظ أن الجزء التالي لعمودها القصير طويلاً ومنحدراً حتى تصل نهايته إلى خط الأساس وقد تهبط عنه هبوطاً ضئيلاً وهو شبية براه كبيرة تساوي رائين متصلتين، وهذا الجزء الأخير من حرف اللاّم ألف هو أطول الأجزاء نسبياً في كل صور اللاّم إذا ماقورن بالجزء الأخير من اللاّمات الأخرى. ولم يظهر هذا الجزء الأخير من اللاّم ألف بمثل هذا الطول في الخطوط الأخرى، فهو بهذا الطول خاص بخط الرقعة فقط الذي ابتكره الأتراك والذي يناسبه جمالياً أن يكون الجزء العمودي السابق له قصيراً حتى يكتمل بروز الصورة الفريدة لحرف اللاّم ألف في خط الرقعة.

* صور اللام المبتدئة :-

(لفظ الجلالة)

ويلاحظ من الأمثلة السابقة أن أي من الحروف الآتية ذكر اللاّم المبتدئة وكان هذا الحرف في آخر المقطع تسبب في قصر عمود اللاّم فيكون مقداره نقطتين وهذه الحرف هي : مجموعة الراء (الراء والزاي والواو) ومجموعة الجيم (الجيم وأختيها والعين والغين) ومجموعة الباء وتشمل (الباء والتاء والثاء والفاء).

* صور اللاّم المتوسطة :

ملك مثل حلوه حلو بلغه يلد بلّله فلِلّه فلها

فلم يحدث في هذه الصور تغيير في مقدار طول عمود اللاّم حيث يلاحظ هنا أيضا مثلما كان في اللاّم المبتدئة مابين ثلاث نقط ونقطتين، وسبب القصر في عمود اللاّم هو نفس السبب السابق ذكره، أما قصر اللاّم في لفظ الجلالة فهو متعمد لتميز لفظ الجلالة بصورة خاصة به.

* **وفي الديواني :** تتنوع صور اللاّم حسب التصنيفات التالية :-
* صور اللام المفردة واللاّم ألف :

فالجسم الأساسي في اللاّم المفردة هو بعينه الجسم الأساسي في الألف المفردة الكأسية وصله في نهايته نحيفة صاعدة من اليسار إلى اليمين ومن الواجب أن يكون جسم هذه اللاّم عملاقاً يبدأ من القمة ويرتكز على خط الأساس بخلاف جسم اللاّم ألف فهو قصير، وقد وضع الفنانون نسبة فنية يستحبها الذوق بين ارتفاع اللاّم المفردة الكأسية وهو يساوي سبع نقط، وارتفاع اللاّم ألف يساوي فقط أربع نقط، ولكل من الصورتين نسبتها الجمالية الخاصة بها. والحلية العمودية لازمة في هذه الصور جميعها (ماعدا اللاّم ألف المسبوقة) وتراها طويلة

نسبياً مع الأجسام العملاقة وقصيرة مع اللاّم ألف المبتدئة. ليتم بذلك التناسب.

* صور اللاّم المبتدئة :

وعند تأمل الجزء الأساسي من اللاّم المبتدئة سيلاحظ دائماً أنه أقصر من جسم اللاّم المنفردة وأنه مع قصره مرتفع عن خط الأساس خضوعاً لخصوصة فنية يتميز بها الخط الديواني وهي أن الحروف المتصلة تقع متتابعة على اتجاه منحدر حتى يكون أولها هو أعلاها وآخرها هو أسفلها، ومن أجل هذه الخاصية تظهر اللاّم المبتدئة والمتوسطة أيضا بجسم منحنى قصير مرتفع عن خط الأساس لتهيأة مكان مناسب للحرف التالي الذي يجب أن يكون منخفضا عن اللاّم، ولهذا فإن كل اللاّمات المبتدئة والمتوسطة قصيرة، ومن الخصائص الفنية في الخط الديواني أن الألف المفردة تقبل الاتصال باللاّم التي تليها. فمن الممكن كتابة لفظ الجلالة كله بحروف متشابكة، وكتابة الألف واللاّم والدال أو الذال، إِضا في صورة متشابكة، كما أنه يجوز أيضاً كتابة هذه الأحرف في لفظ الجلالة وفي (الذي) بألف منفصلة عما بعدها كما يحدث في الخطوط الأخرى وحينئذ تكون اللاّمان في (لفظ الجلالة) هي أقصر عن أي لام في أي كلمة أخرى كما سبق ذكره في التحليل الفني الخاص بلفظ الجلالة. وسواء كتب

لفظ الجلالة في الديواني متشابكا أو غير متشابك فإنه في كلتا الحتلتين يتميز عن سائر الرموز الكتابية .. وسيتضح ذلك أيضا في أمثلة اللاّمات المتوسطة في الصور الآتية:-

* صور اللاّم المتوسطة :

يلد يلزم حلو نخلو حلو فلس قلى بلّه فلله

وحجم اللاّم المتوسطة صغير أيضا مثل حجمها في اللاّم المبتدئة ويبدو أصغر مايكون في لفظ الجلالة المسبوق بالفاء حرصاً على تميزه.

* صور اللاّم الأخيرة المتصلة قبلها:

يمكن أن تعامل اللاّم في هذه الحالة معاملة اللاّم المفردة، أي أنها تكتب مرتفعة تبلغ رأسها القمة وهابطة بانحناء حتى تصل كاسها إلى خط الأساسي، ويصعد من نهاية الكأس وصلة نحيفة تتقاطع مع جسم اللاّم كما يلي:-

جل

كما يجوز أيضاً رسمها بصورة فريدة لاتظهر إلا في الخط الديواني وحده فترسم مجوفة متسعة يهبط عنقها تحت الأساس بمسافة من أربع إلى خمس فقط. ويجوز للفنان في هذه الحالة أن يكتب في داخل جوفها كلمة أو لايكتب ، وتماثلها في هذه الصورة في الخط الديواني لكل من الكاف واللاّم الأخيرتين المسبوقتين بصفحة ( )

* **وفي الجلي الديواني :** تظهر اللاّم كذلك بأحجام متفاوتة حسب أوضاعها (منفردة ومبتدئة ومتوسطة) مثلما كانت متفاوتة الحجم في هذه الحالات الثلاث منفردة ومبتدئة ومتوسطة في الخط الديواني مع فارق جمالي مهم يعتبر من الخصائث الجمالية للخط الديواني وحده ويظهر هذا الفارق الجمالي في أعلى اللاّم المبتدئة والمنفردة كما يظهر أيضا في أعلى الألف المنفردة : كما في الصور التالية :-

ولكن اللام والكاف الأخيرتين لاتهبطان خط الأساس مثل تلك الصورة التي تظهران بها في الخط الديواني.

ولا يقتصر التغاير بين هذين الخطين على الكاف واللاّم في موقعهما المتصل في الآخر وإنما هناك بعض الأحرف الأخرى يتغاير فيها هذان الخطان ومنها الدال المفردة وأختها والهاء المبتدئة والمتوسطة ورأس العين المبتدئة وأختها، وقد أشار الباحث إلى بعض هذه المتغايرات فيما سبق عرضه.

ومن الخصائص الفنية التي لاتظهر إلا في الخط الديواني والجلي الديواني أنه لايظهر في هذه الخطين أجزاء عمودية ولا أجزاء أفقية أو شبيهة بالأفقية ولذلك فإن الجزء الأساسي في صور الألفات واللاّمات في أي موقع يظهر إما منحنياً في اللاّمات الهابطة عن أعلى إلى أسفل أو صاعداً من اللاّمات والألفات الهابطة من أعلى إلى أسفل أو صاعداً مائلاً في الألفات المسبوقة ولا وجود لأي جزء عمودي منتصب ولا لجزء أفقي أو قريب من الأفقي.

١٢-التناسب الجمالي في حرف (الكاف):

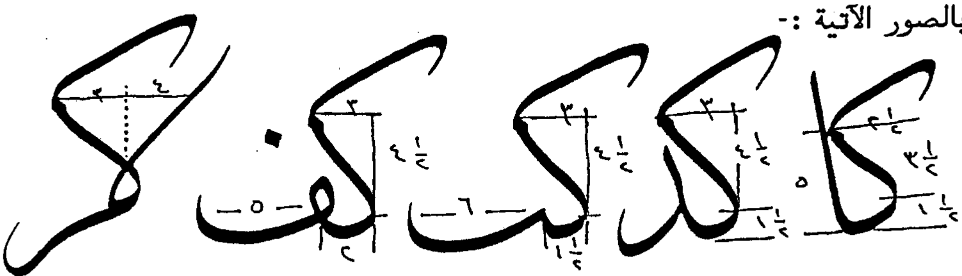
يظهر الأثر الفني لقيمة التناسب في دراسة صور حرف الكاف في الخطوط المختلفة وقد اهتم علماء الخط العربي على ضوء النسبة الفاضلة التي أخرجها (ابن مقله) وحتى الآن بوضع مقاييس نسبية لكل جزء من أجزاء الحروف المختلفة وأخذ حرف الكاف نصيبه من إهتمامهم بمقاييسه النسبية في الخطوط المختلفة. وسيتم عرض نماذج من هذه الدراسة فيما يلي :-

في خط الثلث :

تظهر الصور الآتية ولكل منها مقاييسها النسبية :-

فيلاحظ هنا أن بين الألف المفردة والكاف المفردة تقاربا يكاد يكون متماثلا فـــي الجزء العمودي، فهو في الألف المفردة = ٧ سبع نقط ومثيله في الكاف المفردة = ٦ ست نقط فقط. أما النقطة المتبقية فقد خصصت لقياس انحدار الجزء الطبقي من الكاف، وبما أن الحرفان يتماثلان في مجموع البعد العمودي الممتد بين القمة وخط الأساس، فكان من المناسب فنيا لعمود الكاف أن تؤخذ منه نقطه لتعطي لانحدار الجزء الطبقي.

ولكن صور الكاف المبتدئة والموصولة بحروف بعدها تختلف عن صورتها المفردة اختلافا كبيرا. وذلك من أجل تحقيق القيمة الفنية للتناسب تحقيقا جماليا، وسيتضح ذلك بالصور الآتية :-



فهنا يلاحظ أن الجزء الأساسي (وهو الأوسط) في جسم الكاف الموصولة بالألف أقل عمقا من مثيله في جسم الكاف الموصولة بالأحرف الأخرى وما حدث ذلك الاختلاف إلا لتحقيق القيمة الفنية للتناسب فالكاف الموصولة بألف أو بما يشبه الألف من الأجسام الصاعدة مثل اللام يقاس العمق الرأسي لجزئها الأساسي (الأوسط) بثلاث نقط ونصف، أما مثيله في الكاف المتلوة بالأحرف الأخرى فإن عمقه الرأسي يناسبه أن يكون (٥ر٤) أربع نقاط ونصف، ولو وضع أحد هذين العمقين مكان الآخر لاختل التناسب وضاع الجمال، وينبغي التأكيد على أن فنون الخط العربي قد زودت الفنان بتنوع الصور لكل حرف حتى تهيء له حسن الاختيار والعدول من صورة إلى صورة

أخرى للحرف ليتمكن من تحقيق التناسب بين الصورة المفضلة وما يجاورها من الحروف السابقة والتالية لها وقد حدث ذلك في حرف الكاف فيلاحظ له صورة أخرى في خط الثلث يمكن أن نسميها (الكاف المزدوجة) ولا تستخدم إلا في حالة الابتداء:

وهي مقسمة إلى أجزاء فلكل جزء منها مقياس فني يناسبه ويجعله متناسبا مع الأجزاء الأخرى كمايتضح في النموذج.

أما الفراغ بين الجزئيين المتوازيين في تجاور شبه أفقي فإنه يتسع لنقطة واحدة فقط في أقصى اليمين، بينما في أقصى اليسار متسعا لنقطه ونصف والسبب في ذلك هو اختلاف اتجاه الانحناء الواقع في اليمين عن اتجاه الانحناء الواقع في اليسار فالانحناء في اليمين منحدر إلى أسفل والانحناء في اليسار مرتفع إلى أعلى ليتناسب مع نهاية الرأس، والحرف التالي لهذه الصورة (الكاف المزدوجة) ينبغي له جماليا أن يكون على يسار رأس الكاف بمسافة مناسبة ومقياس هذه المسافة نقطتان ولو قلت عن ذلك لم يتحقق التناسب حيث أن الصورة الكلية لهذه الكاف المزدوجة ذات ضخامة تحتاج إلى توسيع الفراغ بينها وبين الحرف التالي لها ليتحقق التناسب. أما الكاف المتوسطة فإن الإرتفاع العمودي لجزئها الأساسي الأوسط يتماثل مع مثيله في الكاف المبتدئة فيكون أقل نسبيا إذا أتى بعده حرف صاعد منتصب «ألف أو لام» ويكون أطول من ذلك نسبيا إذا أتى بعده حرف غير منتصب ويتضح ذلك في الأمثلة التالية :

وقد تستدعي بعض التراكيب الفنية إلى وضع الكاف المزدوجة في موقع متوسط بين حرفين وهذا الموقع لن يخرجها عن نفس صورتها المبتدئة وسيكون الحرف السابق لها منتهيا في يساره بحركة نحيفة وليس له إتصال عضوي وثيق مع الكاف المزدوجة

بعده مثل الإتصال العضوي الذي اتضح في أمثلة الكاف المائلة حيث يصعد الحرف السابق صعودا مائلا ليندمج مع الجزء الأساسي الهابط نحو اليمين.

ومن هذه الأمثلة يتضح أن الحرف السابق لهذه الكاف المتوسطة الظاهرة في كل مثال يصعد من اليمين متجها إلى اليسار ليترابط ترابطا عضويا مع الجزء الأساسي من الكاف الذي يهبط من أعلى إلى أسفل متجها من اليسار إلى اليمين ويحدث بين الجزأين تلاحم في الأعلى وانفلاج في الأسفل، وهذا هو ما أسماه الباحث بالترابط العضوي وقد يستدعي جمال التصميم في بعض العبارات أن يرسم الخطاط صورة الكاف المزدوجة واقعة في الوسط بين حرفين وحينئذ لن يتغير صورتها السابق تحليلها عن نفس صورتها إذا وضعت في الوسط، ويرسم الحرف السابق لها بنهاية يسرى صاعدة صعودا خفيفا ورقيقا حتى تلمس أسفل أي موقع من الإمتداد الأسفل للكاف المزدوجة دون أن تترابط معه ترابطا عضويا، وسوف يتضح ذلك في الصورة الآتية :-



<u>وفي النسخ :</u> تظهر المقاييس النسبية لأجزاء الكاف في أوضاعها المختلفة وهنا يفضل استعادة ماسبق عرضه لبعض صور الكاف المفردة، وكانت للمقارنة الفنية بين جزئها الطبقي في كل من الباء والفاء المفردتين من حيث الاختلاف بين هذه الأطباق الثلاثة في الاتساع.

ويتدخل الأثر الفني لقيمة التناسب في الصور المتعددة للكاف المبتدئة التي يكون جزأها الأساسي (الأوسط) مائلا منحنيا ورأسها طويل منحدر نحو اليسار فتظهر لنا في هذه الصورة ثلاث مجموعات.

* المجموعة الأولى : تشمل صور الكاف المبتدئة ذات الرأس الطويل المنحدر نحو اليسار ويليه الجزء الأساسي الأوسط المائل منحدرا من أعلى إلى أسفل نحو اليمين كما في الأمثلة الآتية :-

كب كف كر كد كه لا لا

ويلاحظ في هذه الصور الملحوظات الثلاث الآتية :-

(١) أن الجزء الأساسي الأوسط قد حلي في أعلاه بحلية مندمجة معه من يساره مثل تلك التي تظهر في حرف (اللام ألف بصورتيه) في الجزء الأيسر منه.

(٢) أن الحروف التالية للكاف من هذه الصور هي الباء الأخيرة أو مايماثلها والفاء والراء المعلقة والدال والهاء الأخيرة، وهذه الأحرف (لا غيرها) يناسبها أن يكون البعد العمودي للجزء الأوسط أطول نسبيا من مثيله إذ كانت الكاف متلوة بأحرف أخرى غيرها - وسيظهر ذلك بالمقارنة بين الكاف في هذه المجموعة الأولى والكاف في المجموعتين التالية .

(٣) الكاف في صور هذه المجموعة الأولى لا يتلوها جزء صاعد منتصب ولذلك ظهرت الحلية في أعلى الجزء الأساسي الأوسط.

* المجموعة الثانية : تشمل صور الكاف المبتدئة الطويلة الرأس والمائلة الوسط متلوة بحروف صاعدة منتصبة، فتظهر صورتها في الأمثلة الآتية :

كا تركك كل كلا

فيلاحظ في هذه الصور الملحوظات الثلاث الآتية:

(١) أن الجزء الصاعد المنتصب يلتقي متلامسا مع الجزئين السابقين .

(٢) لا يجوز رسم حلية التي ظهرت في المجموعة الأولى في أعلى الجزء الأوسط الذي يتلامس مع الحرف المنتصب، فهذه الحلية إنما ترسم فقط في الصور التي تكون فيها الكاف متلوة بحروف غير منتصبة كما ظهر في أمثلة المجموعة الأولى فإن التناسب الفني يستدعي عدم رسم هذه الحلية في هذا الموقع الذي يتجمع فيه ثلاث أجزاء فلا مكان لكتلة الحلية في هذا الموقع المزدحم.

(٣) أن البعد العمودي للجزء الأساسي الأوسط أقصر نسبيا من مثيله في صور المجموعة الأولى.

* المجموعة الثالثة : تستخدم فيها أيضا صورة الكاف المبتدئة ذات الرأس الطويل المنحدر من اليمين إلى اليسار وذات الجسم المنحدر من اليسار إلى اليمين، ويتلوها أي حرف آخر من غير الأحرف الخمسة التي سبق تحديدها تالية للكاف في المجموعة الأولى، وتتضح صور هذه المجموعة في الأمثلة الآتية :

كحب كر كو كفو كن ركض كظم ركع كم كم كى كى

ويلاحظ في هذه الصور مايلي :

(١) أن البعد العمودي للجزء الأساسي (الأوسط) أقصر نسبيا من مثيله في صور المجموعة الأولى فهو يتماثل في مسافته العمودية مع مثيله في صور المجموعة الثانية .

(٢) نظرا لأن الحرف التالي للكاف في هذه الصور ليس صاعدا منتصبا، فقد صار من التناسب جماليا أن تظهر الحلية في يسار الجزء الأوسط من الكاف مثلما ظهرت في المجموعة الأولى.

ومن صور الكاف النسخية المبتدئة صورة تسمى «الكاف المزدوجة» وترسم بالمقاييس النسبية الآتية:

وهذه الصورة تكون دائما في حالة الابتداء وصالحة لأن تكون متلوة بأي حرف ما عدا «الراء المعلقة» والياء الكاسية أو الأحرف الوسطية الممدودة ويكون جمالها أقوى نسبيا إذا وليتها الراء الهلالية واللام ألف والميم الأخيرة والدال والهاء الأخيرة (أنظر المثال التالي)،ويقل الجمال نسبيا إذا تلاها رأس الجيم وما يماثله وإذا تلاها حرف من مجموعة الباء في الآخر أو الفاء الأخيرة وإذا تلتها واو أو قاف كاسية أو هاء متوسطة.

كا كلا تركك تركه كد كر ركص

كن كط ركع كل كم كم

وكذلك تأتي الكاف المتوسطة بين حرفين متصلين بها، وفي هذه الحالة تصعد نهاية الحرف السابق من اليمين إلى اليسار لتتلاحم تلاحما عضويا مع الجزء الأوسط من الكاف الذي يهبط مائلا من اليسار إلى اليمين متلاحما مع الحرف السابق في الأعلى ومنفلجا عنه في الأسفل ثم ترسم الوصلة النهائية لهذه الكاف بالشكل الذي يناسب الحرف التالي، أما رأسها فهو شبيه بمثيله في الكاف المبتدئة فيرسم مثله طويلا منحدرا من اليمين إلى اليسار، ويظهر ذلك في الأمثلة الآتية :

كاد فكك شكل يكلأ مكث يكف يكد مكه

شكر يكحل مكر نكو ممكن يكص يكظم معكم معكم حكى

وفي بعض التصميمات الفنية تظهر الكاف المزدوجة متوسطة بين حرفين، إلا أن الحرف السابق لا يمكن ربطه بها ربطا عضويا كذلك الذي يحدث في الكاف المتوسطة ذات الأجزاء المائلة وإنما يظهر الحرف السابق بنهاية صاعدة صعودا قصيرا ونحيفا لمجرد أن يلمس الجزء الأيمن من قاع الكاف المزدوجة التي ترتكز عند يمينها على نهاية الحرف السابق بنفس صورتها ونسبها الفنية السابق عرضها وتحليلها:

يكد مكة يكلأ شكر لكم

وفي الفارسي :

تتعدد صور الكاف مابين :

١ - مفردة - أو أخيرة متصلة .

٢ - أو مبتدئة منتصبة كاللام يتلوها أي حرف وتشبهها في هذا الوضع الكاف المتوسطة.

٣ - أو منحنية نحيفة تتناسب مع أحرف معينة تتلوها.

٤ - أو حلقية تتلوها ألف أو كاف أخيرة أو لام.

وفيما يلي تظهر الصور الخاصة بكل مجموعة، كما يلي :-

١- صورة الكاف المفردة أو الأخيرة المتصلة :



فيلاحظ في هذه الصور جميعا أن الجزء الأساسي (الأوسط) هو نفس الجزء الأساسي (الأول) في صور اللام المبتدئة متلوة باي حرف، وهذا الجزء في كل من الكاف واللام مأخوذ من الألف المفردة في الخط الفارسي، وله نفس طولها العمودي المساوي لثلاث نقط.

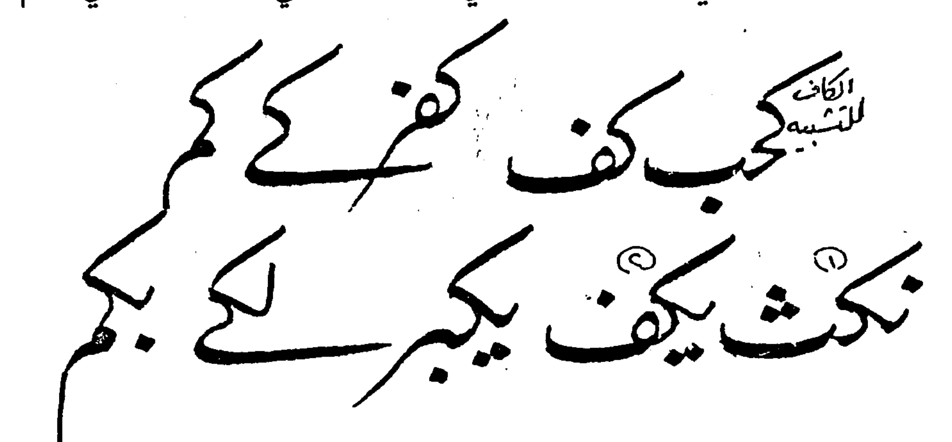
٢- صور الكاف المبتدئة أو المتوسطة ذات الجزء الأساسي المنتصب، وهي صالحة لأن يتلوها أي حرف

وفي هذه الصور يظهر الجزء الأساسي (الأوسط) عموديا كامل الطول (ثلاث نقط) في كل من الكاف المبتدئة و المتوسط يبدو وكأنه أقصر قليلا بسبب ظهور جسم الحرف السابق له وهذه الاختلافات الدقيقة لم تنشأ إلا لمراعاة التناسب بين الكاف وما يسبقها وما يتلوها، ويلحق بهذه الصورة المذكورة في رقم (٢) الصور التالية :

فالكاف في هذه الأمثلة ملحقة بما قبلها تدخل في نطاق رقم (٢)، ولقد أفردها الباحث هنا بعرض خاص لفارق دقيق يبدو هنا في البعد العمودي في الجزء الأوسط من الكاف لأن التناسب الفني يستدعي أن يكون هذا الجزء أقصر نسبيا مثيلة في الأمثلة السابقة، والسبب في ذلك أن الكاف هنا متلوة (بحركة ممدودة أو

براء معلقة أو بميم أخيرة أو بحرف كاسي) فكل هذه الأحرف تحتاج طبيعتها الجمالية إلى هبوط ولايتناسب هذا الهبوط مع إطالة العمود الذي يسبقه.

٣- وتنفرد الكاف بصورة يأتي فيها الجزء الأساسي الأوسط من البداية وفي الوسط بحركة نحيفة مائلة أعلاها في يسارها وأسفلها في يمينها، ولاتأتي هذه الصورة في اللاّم:

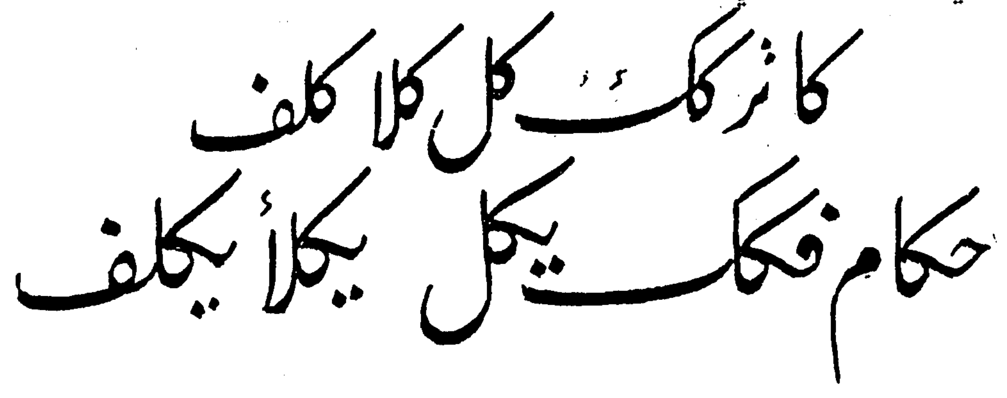


ففي هذه الصور يظهر الجزء الأساسي والأوسط في الكاف والمبتدئة منحنيا نحيفا هابطا من اليسار في أعلاه إلى اليمين أسفل ثم يكمل موصلة منحدرة نحيفة حيث تندمج هذه الوصلة في بداية الحرف اللاحق.

فإذا كانت الكاف متوسطة خرج من الحرف السابق لها فرع صاعد نحيف مائل إلى اليسار ويندمج معه الجزء الأساسي من الكاف نحيفا ومنحدرا من اليسار إلى اليمين وتعقبه وصلة نحيفة مهيأة لملامسة الحرف اللاحق بانتقال جمالي يناسبه.

٤- كما تنفرد الكاف بصورة لا تحدث في اللام وهي الصورة الحلقية وتتناسب هذه الصورة مع أحرف معينة تتلوها وهي الألف واللام والكاف الأخيرة .

كما في الصور الآتية التي تظهر فيها هذه الكاف الحلقية مبتدئة ومتوسطة :



فالجزء الأساسي في هذه الكافات كلها حلقي يظهر بداخله فراغ دائري يتساوى قطره مع عرض القلم، والجسم الخارجي للحلقة في الكاف الحلقية المبتدئة يكتب أعلاه وأسفله معا بكل عرض القلم ما عدا الكاف الحلقية التي تليها لام كاسية فإن حلقتها ترسم بنصف القلم لتتناسب مع عمود اللام وكاسها.

أما الكاف المتوسطة فإن اعلاها يرسم نحيفا وأسفلها يرسم بكل عرض القلم وإنما يحدث هذا التفاوت في السماكة لأن التناسب الفني يستدعيه.

ملحوظة عامة :

الكاف في الخط الفارسي تتميز دائما وفي كل المواقع (الصور الأربع السابقة) برأس طويل منحدر من اليمين إلى اليسار حيث يلتقي بتمكن مع أعلى الجزء الأساسي الأوسط - وتبلغ درجة انحداره نقطتين .

وفي الرقعة : وكذلك تتعدد صور الكاف في خط الرقعة ما بين :

١ - مفردة أو أخيرة متصلة.

٢ - مبتدئة أو متوسطة وهذه صالحة لكل حرف يتلوها مع تفاوت قليل في طول جزئها العمودي.

٣ - حلقية تتناسب مع أحرف معينة تتلوها ، وكل صورها في هذه الحالات يظهر فيها الجزء الأساسي الأوسط عمودا منتصبا فلو حذف الرأس المنحدر من اليمين إلى اليسار لتحولت إلى لام .

فيتضح بسهولة ذلك الفارق بالمقارنة بين صور اللام وصور الكاف وفيما يلي عرض للصور المتنوعة للكاف في الحالات الثلاث السابق أجمالها :

١- صورة الكاف المفردة والأخيرة :

ك ك = ا + ب + د (دال الكاف) (د) (الدال المفردة)

فيلاحظ من تحليل هذه الصورة وأجزائها أنها مأخوذة من الأحرف الثلاثة :

الألف، الباء، الدال مع تغيير في أبعادها يستدعيه تركيب هذه الأجزاء في صورة متصلة لتتكون منها صورة الكاف : حيث قد استطالت الألف قليلا حتى صارت أربع نقاط واتسعت الباء قليلا لتتناسب مع إيقاع الدال فوقها فصار إتساعها أربع نقاط وإنعكس البعدان في جزئي الدال فصار الجزء العمودي هو الأطول وصار الجزء الأفقي هو الأقصر حتى يتحقق تناسب (دال الكاف مع فراغ الباء تحتها).

ومن هذا التحليل يتبين مثال واضح من الأمثلة التي يتجلى فيها التأثير الفني للتناسب في جماليات الحروف.

٢- صور الكاف المبتدئة والمتوسطة :

في هذه المجموعة من الصور يظهر الجزء الأساسي (الأوسط) من الكاف المبتدئة أو المتوسطة مثل عمود اللام تماما، ونراه في بعض هذه الصور أقصر نسبيا من بعضها الآخر. ويلاحظ هذا التفاوت بالمقارنة بين المجموعتين الآتيتين:

كف كب كد كف اكتظ كـ تركـ كه كهف

نكث يكف الكهف يكد مكتظ مكة مكة

فيوجد اختلاف بين كافات هذه المجموعة التي تشتمل على الكاف مبتدئة ومتوسطة، ويقارن بين طول عمود الكاف فيها وعمود الكاف في صور المجموعة التالية :

كحـ كى كر كو كع كصـ كهـ كن كم

فيلاحظ أن عمود الكاف في هذه الأمثلة أقصر نسبيا من مثيله في مجموعة الأمثلة السابقة والسبب يكمن في الأحرف التالية للكاف ، فإن هذه الأحرف بطبيعتها ترفع ما قبلها ونسميها بإسم الأحرف الرافعة وهي : (رأس الجيم وما يماثله، الراء ومايشبهها، والعين الأخيرة، والأحرف الكاسية، والميم الأخيرة) ومن المهم عند المقارنة أن يلاحظ أن الكاف في هذه الأمثلة كلها هي كاف (مبتدئة فقط) فإذا حولت الكاف المبتدئة إلى كاف (مسبوقة متلوة بهذه الأحرف) فالمناسب حينئذ أن يزداد طول الجزء العمودي الأوسط حتى يتناسب مع ما قبله وما بعده ويظهر ذلك في الصور الآتية :

مكر الكوثر نكص يكن بكم لكى

ويمكن تلخيص قاعدة الكاف الغمودية كما يلي :

الكاف العمودية يكون عمودها قصيرا نسبيا إذا كانت مبتدئة ومتلوة بحرف من الأحرف الرافعة السابق ذكرها وهي (رأس الجيم وما يماثله، الراء وما يشبهها والعين الأخيرة والميم الأخيرة والأحرف الكاسية).

يكون عمودها أطول نسبيا إذا كانت مبتدئة ومتلوة بحرف من غير الأحرف الرافعة أو إذا كانت متوسطة أيا كان الحرف التالي لها .

٢- صور الكاف الحلقية ومواقعها :

كال كا بر كك كل كلا اكلت كلم

يكاد يكاد فكك يكل يكلا مكلم

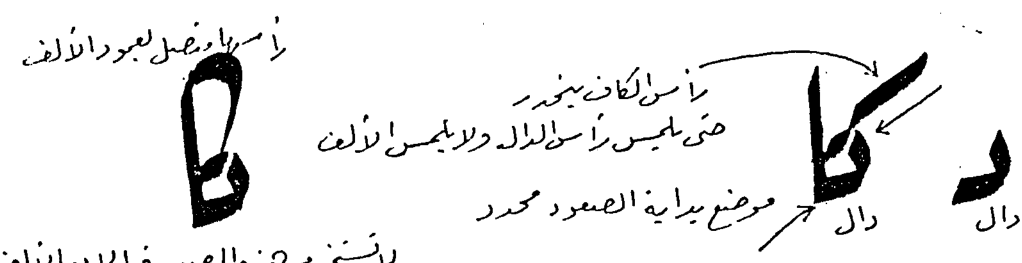
ففي هذه الأمثلة يلاحظ الجزء الأساسي أن شكله الكلي يبدو للوهلة الأولى وكانه حلقة بداخلها فراغ ولكنه في الواقع الدقيق ليس بحلقة وسياتي توضيح دقيق لجزئياته ،

ويرسم هذا الجزء الذي شبه تجاوزا بالحلقة إذا كانت متلوة بجزء عمودي صاعد ينتج من صعوده تكوين الضلع الأيسر (من حلقة الكاف) ثم يمضي إلى أعلى مكملا لجسم الحرف التالي للكاف.

أما هذا الجزء الصاعد فلن يكون إلا ممثلا لواحد من أحرف ثلاثة فقط وهي «الألف، الكاف الأخيرة، اللام».

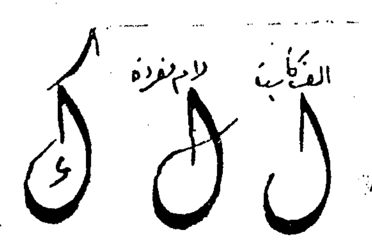
وعند الرجوع إلى الصور المماثلة للكاف التي تتصل بنفس هذه الأحرف الصاعدة في خطوط الثلث والنسخ والفارسي، ويلاحظ حينئذ أن هناك تشابها بين صور الكاف في كل هذه الخطوط من حيث أنها ذات أجزاء تتلاقى في نقطة مناسبة من الحرف الصاعد على اليسار وينحصر في داخلها فراغ تتفاوت مساحته ضيقا أو اتساعا بسبب اختلاف نوع الخط ولكل صورة في كل خط جمالها الذاتي الذي اهتدت إليه أذواق الفنانين ليحققوا به التناسب الجمالي بين أجزاء هذه الكاف المتلوة بأحرف صاعدة.

وفيما يلي تحليل فني دقيق للجزء الشبيه بالحلقة في هذا النوع من الكاف في خط الرقعة :-



* **وفي الديواني :**

يرسم الجسم الأساسي للكاف مبتدئا من خط القمة وهابطا حتى يظهر له كأس مرتكز على خط الأساس ويضاف إليها رأس مرتفع فوق خط القمة بحركة نحيفة منحدرة حتى تلمس الجزء الأعلى من الجسم الأساسي وبهذا التحليل تدخل الكاف المفردة في نطاق الأحرف الكأسية وتماثلها في هذه الصورة الألف المفردة الكأسية واللام المفردة كما في الصور التالية:



فيظهر في هذه الصور التماثل التام في النصف الأسفل الذي تظهر فيه صورة الكأس ولكن الكاف المفردة تختص برأس مرتفع فوق القمة له حليه في يمينه خاصة به، ولتمام جماله ينبغي أن يكون نحيفا وبذلك تظهر الشخصية الجمالية للكاف المفردة متميزة عن الصورتين المشابهتين لها (الألف الكأسية واللام المفردة).

* الكاف المبتدئة والمتوسطة : (التي لا يتلوها حرف صاعد)

تظهر صورها المتماثلة في الأمثلة الآتية:

فهذه الأمثلة تظهر فيها الكاف مبتدئة ومتوسطة وفي كل من الحالتين يتصل بها حرف بعدها والجزء الأساسي في كل كاف من هذه الأمثلة ليس له وضع عمودي كما كان في خط الرقعة، وإنما يظهر مائلا من أعلاه إلى اليسار ومنتهيا في أسفله في اليمين بالنسبة لأعلاه، وأعلاه ملامس لخط القمة والوصلة الأخيرة للكاف المبتدئة أو المتوسطة تنتهي مرتفعة عن خط الأساس لأن الحرف التالي أيا كان يجب أن يكون

هابطا بالنسبة لجسم الكاف وهذه قاعدة عامة في كل الكلمات في الخط الديواني حيث يكون الحرف الأول من أي كلمة هو أكثر الحروف ارتفاعا عن الأساس والأحرف التالية يتوالى إنحدارها بعد الحرف الأول حتى يكون أخرها في الكلمة هو أكثر الحروف إنخفاضا بالنسبة لما سبقه ولهذا لا يوجد في الخط الديواني أحرفا معينة توصف بأنها أحرف رافعة كما كان في الرقعة فكل حرف مسبوق يرفع الحرف السابق، لأن الطبيعة العامة في الخط الديواني أن تتوالى أحرف الكلمة كلها في إتجاه منحدر - وللكاف في معظم مواقعها رأس يتعين رسمه مرتفعا فوق خط القمة بحركة نحيفة منحدرة نحو اليسار حتى تلمس الجزء الأعلى من جسم الكاف، وهذا هو الفارق الضروري الذي يميزها عن اللام. إن الجزء الأساسي من هذه الكافات كلها يكاد يكون متماثلا في مدى عمقه ما بين أعلاه وأسفله بإستثناء صورة واحدة وهي صورة الكاف التي يتلوها (هاء أخيرة) التي تظهر في كلمة (تركه) وكلمة (مكه) حيث نرى فيها الجزء الأساسي للكاف أطول قامه من الجزء الأساسي للكلمات الأخرى وذلك ما يستدعيه التناسب الجمالي بين الكاف والهاء الأخيرة التي يجب أن تلمس خط الأساس، لأن هذه الهاء الأخيرة صغيرة الحجم.

* <u>الكاف الحلقية</u> : تتشابه مع مثيلتها في خط الرقعة من حيث أنها تتناسب فقط مع الأحرف الثلاثة الصاعدة (الألف واللام والكاف) فتظهر الأمثلة التالية :

في حالة الابتداء : :

والجسم الحلقي للكاف في حالة التوسط تظهر صوره فيما يلي :



وعند تأمل في صورة جسم الكاف في الأمثلة السابقة في حالة الإبتداء والتوسط يلاحظ أن الصورة الحلقية لجسم الكاف ذات حجم موحد، وأنها لم تستخدم إلا مع الأحرف المعينة ذات الإتجاه الصاعد المائل نحو اليسار وهي (الألف والكاف واللام) مع ضرورة الانتباه إلى الاستثناءات الآتية:

١- الألف بعد الكاف الحلقية كتبت بصورتين : الصورة المنفصلة عن رأس الكاف وهذه الصورة صالحة للألف اللينه وللألف ذات الهمزة.

الصورة الثانية : تظهر فيها الألف منحنية أثناء صعودها نحو اليمين وعند القمة تلتقي مع رأس الكاف وبعد هذا الإلتقاء يرسم رأس الكاف منحدرا إلى أسفل حتى يلمس حلقة الكاف وهذه الصورة لا تستخدم إلا في الألف اللينة فقط، ولايجوز كتابتها بالألف ذات الهمزة.

٢- الألف اللينة التي ظهرت متصلة من أعلاها برأس الكاف هي الحالة الوحيدة التي يظهر فيها الصعود منحنيا إلى اليمين - وفي سائر الأجزاء الصاعدة الأخرى يكون الصعود دائما مائلا نحو اليسار، وسوف يلاحظ فيما بعد.

٣- الكاف الحلقية التي يليها ألف لينة أو مهموزة ترتكز حلقتها على خط الأساس ، وهذا موقع منخفض يتناسب مع طبقة الألف التالية لها وتبعا لذلك فإن رأس هذه الكاف لا يعلو فوق القمة مثلما يعلو في حلقات الكاف الأخرى المتلوة بكاف أو لام، وهذه التفرقة هي حالة جمالية خاصة بالكاف التي تليها ألف.

وفي الجلي الديواني : تظهر كل الصور السابق عرضها في الخط الديواني ماعدا صورة الكاف الأخيرة (المنتفخة) والهابطة تحت خط الأساس والتي سبق عرضها في الكلمتين:

فهذه الصورة لا تظهر في الخط الجلي الديواني لأنها غير مناسبة لطبيعته الفنية الخاصة التي تميزه عن الخط الديواني، ويمكن ملاحظة أن بعض الفوارق الفنية الخاصة بالخط الجلي الديواني في النموذج التالي لا سيما بالنسبة للكاف الحلقية خاصة وصور الكاف عامة وبعض الأحرف الأخرى.

١٤-التناسب الجمالي في صور الميم :

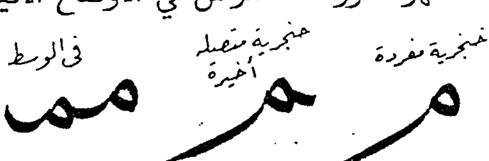
ويظهر تأثير القيمة الفنية في تنوع صور رأس الميم في أنواع الخط العربي المختلفة.

ففي الثلث : تتنوع صور الميم رأسا وجسما في خط الثلث على أوضاع كثيرة، وتعطي كثرة هذه الصور ثروة فنية واسعة للفنان الصبور المبدع.

* صور الميم في الثلث رأس وجسما :

أ - الصورة ذات الرأس المثلث المفرغ الذي تتصل به من يساره حركة مقعرة مكملة له

تظهر صور هذا الرأس في الأوضاع الآتية :



وتقع صورة هذا الرأس في الابتداء متلوا بكثير من الحركات التي تناسب الحرف التالي على أوضاع كثيرة منها ما يتناسب مع الأحرف الصاعدة ومع غير الصاعدة ومع الأحرف الكأسية والأحرف المنخفضة ونورد بعض هذه الصورة بدون استقصاء في الأمثلة الآتية :

ما مك مه مت مف مق مو

مو مم مر مس من مص مع مح

محر محا مه مى مے

ولا يجوز استخدام صورة هذا الرأس متلوا بالحروف الآتية :

(الراء المعلقة / السين أو الشين المدودتين بدون أسنان / الهاء المتوسطة ذات الحركة الهابطة المتلاحمة في أسفلها. ـهـ

ب- وهذه صورة الرأس البيضوي الذي يستقر فوق الحركة المتصلة بأسفله من اليمين ولا تكتب إلا مبتدئه ولهذا لا تظهر في الميم المفردة، ولا في الميم الأخيرة، ولا في الوسط، دائما تظهر في الأبتداء فقط متلوة بنفس الأحرف التي تتناسب مع صورة الرأس (أ) وما يماثلها كما يلي (باستثناء ما يذكر بعد)

ما مك مه مر من مس

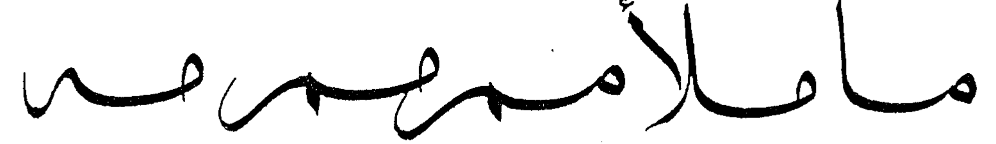
مط مع مف مق مو مه

ولا يجوز استخدام صورة هذا الرأس (ب) متلوا بالأحرف الآتية :

(الراء المعلقة / السين أو الشين ذواتي الأسنان / مجموعة الأحرف الخمسة في الوسط / الهاء المتوسطة ذات الحركة الهابطة والأذن العليا من أعلاها (/ مجموعة الجيم / الباء الأخيرة).

وفي كل من الصورتين (أ، ب) يجوز رسم حركة ممدودة إلى اليسار وبعدها تقع معظم الأحرف السابق عرضها باستثناء ما سوف يذكر بعد:

ويكتفي بالأمثلة التالية ذات الحركات الممدودة بعد كل من الرأسين



ولا يجوز استخدام صورة الرأسين (أ، ب) متلوة بحركة ممتدة يليها أحد الأحرف الآتية :

(أحد الأحرف الخمسة في الوسط / السين أو الشين ذواتي الأسنان)

الصاد أو الضاد / الفاء / القاف / الكاف ذات العمود / الباء المتوسطة والأخيرة .

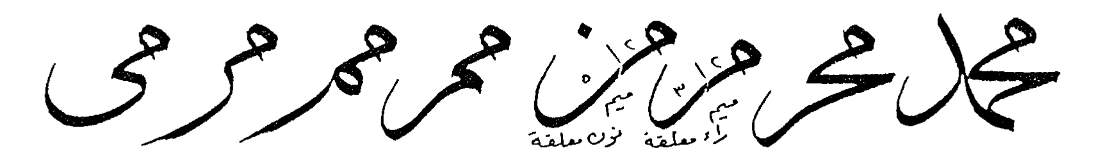
جـ- وصورة رأسها هنا تبدو بشكل مثلث يستقر أعلاه فوق قاعدة بعرض القلم منحدرة، وضلعه الأيسر يجب أن يكون نحيفا تظهر له ندبة بارزة قليلا تحت القاعدة .

ويرسم هذا الرأس في صورة الميم المفردة المعلقة (والمذيلة والميم المتلوة براء معلقة، ويظهر كل من هذين الحرفين الأخيرين في صورة واحدة في الوضع التالي :

ميم مفردة مذيلة ميم مفردة معلقة ميم تليها راء معلقة

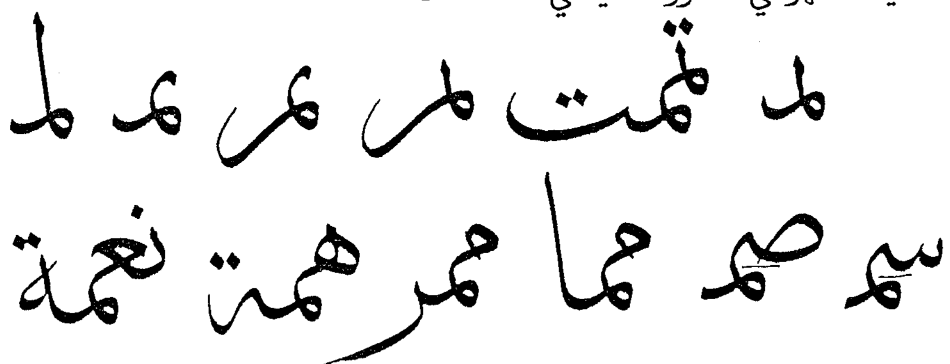
وفي هذه الصورة الموحدة لحرفين يختلفان في القراءة لا يخشى من اللبس ، لأن قرينة السياق في العبارة تمنعه.

وفي غير هذه الصور الثلاث تقع صورة هذا الرأس في الابتداء فقط متلوة بحروف معينة، كما يجب أن تكون أجسامها تحت رأسها (أي هابطة عنه).



أي أن صورة هذا الرأس (ج) لايناسبه فيها إلا الحروف التي تتلوها مباشرة بحيث تكون هابطة عنه، وأما غيرها فيمتنع اتصالها بهذه الصورة (ج) لعدم التناسب.

د - ما والصورة في هذا الرأس مستديرة مفرغة ويجب أن تكون مسبوقة بأحد الحروف التي سيأتي تحديدها، ولا يجوز استخدامها في الميم المفردة ولا في الميم الأخيرة، فمواقعها تأتي فقط في الوسط وفي الآخر بحيث تكون مسبوقة بأحرف معينة تظهر في الصور التالية في خط الثلث:



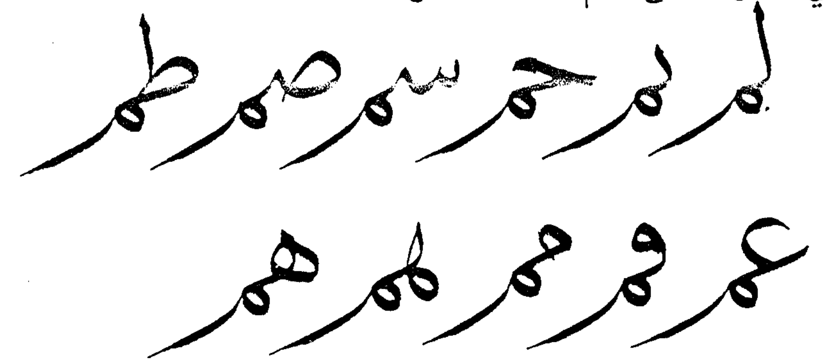
فالصورة في هذا الرأس المستدير المفرغ (د) يجب أن تكون دائما مسبوقة بإحدى الحركات الآتية (الحركة العمودية القصيرة أو العمودية المرتفعة أو الحركة التي تبدأ برأس منحن يعقبه هبوط قصير يأتي بعده هذا الرأس (د).

وبنفس هذا التحديد السابق يتناسب هذا الرأس مع الراء المعلقة كما يتناسب مع جسم الميم المعلقة لأن الصورة موحدة في هذين الحرفين الأخيرين.

وهذا الرأس أيضا قابل للامتداد إذا كان االتداد متلو بالأحرف التي تظهر في الأمثلة الآتية :

ولا يجوز أن يقع بعد هذا المد أحد الأحرف الآتية (أحد الأحرف الخمسة التي تأتي في الآخر - الفاء الأخيرة - القاف والواو - الصاد والضاد - السين والشين ذواتي الأسنان - الراء المعلقة).

هـ- وهذه صورة خامسة يبدو فيها رأس الميم ذا فراغ داخلي بيضوي يحيط به جزءان مقوسان ثم يتصل الجسم بأعلى الجزء الثاني ويتجه منحدرا نحو اليسار إما لتكوين إحدى صور الميم الخنجرية أو لملاقاة حرف آخر، ويجب أن يكون هذا الرأس مسبوقاً بحركة منحدرة، وقد تكون مع الانحدار مقعرة، وكثيرا ما يستخدم في بعض أوضاع الميم الخنجرية مثل :-

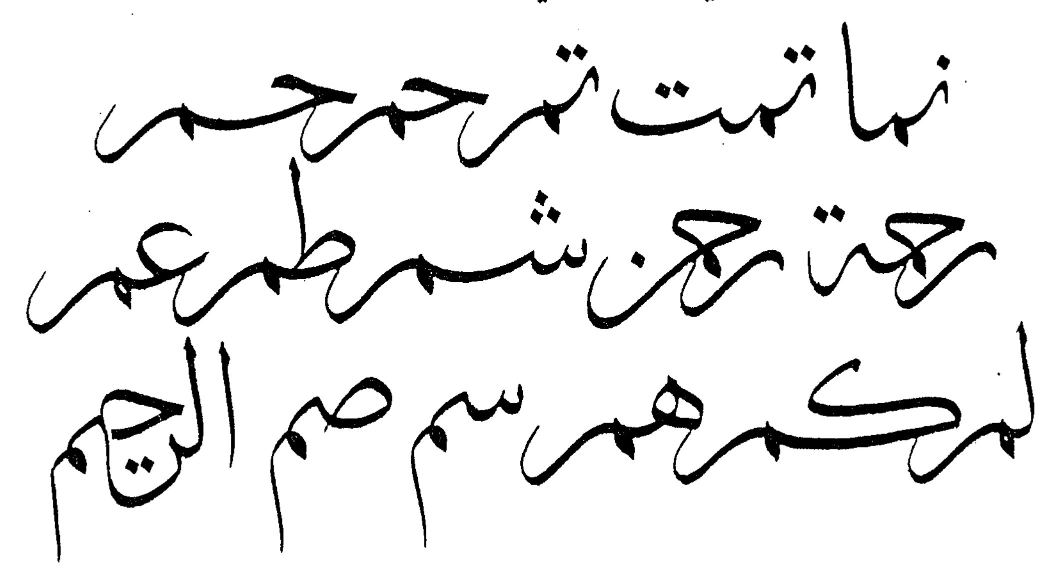


ويأتي هذا أيضا متلوا بأحرف معينة تظهر في الصور الآتية وما يماثلها :

نما حميت ظمئت قمت قمة

وليس من المستساغ جماليا استخدام هذا الرأس في الوسط متلوأ بأحرف أخرى غير هذه.

و - وهنا تظهر صورة رأس شبيه (بلوزة صغيرة) يجوز فنيا أن يكون بداخلها فراغ صغير جدا وأن تخرج هذه الصورة مطموسة، ويجب أن يكون هذا الرأس مسبوقاً دائما ويجوز أن يكون وسطياً وأن تكون ميمه أخيرة ذات جسم معلق أو ذات ذيل عمودي كما يظهر في الصور الآتية :-



ويجوز أيضا أن نرسم هذا الرأس مذيلا بعد مد مسبوق بأي حرف كما يجوز أن يحل المذيل محل المعلق في الصور السابقة - والأجسام المعلقة في كل صور الميم تصلح هي نفسها للميم المعلقة وحدها وللميم التي يليها راء معلقة ويلاحظ أن هذا الرأس ( ) الذي أعطى رمز (و) له تأثير ملتزم على أي حرف يسبقه

من الأحرف الخمسة، إذ يحوله إلى تلك الصورة المقعرة المنحدرة السابق عرضها في الأمثلة الأربعة الأولى (   )

ز - وهذه صورة رأس الميم المطموسة المسبوقة الهابطة عما سبقها التي تصلح فقط لأن يليها جزء صاعد، أي أنها يجب أن تكون دائما وسطية هابطة عما قبلها ومتلوة بحركة صاعدة ومطموسة، كما في الأمثلة التالية :

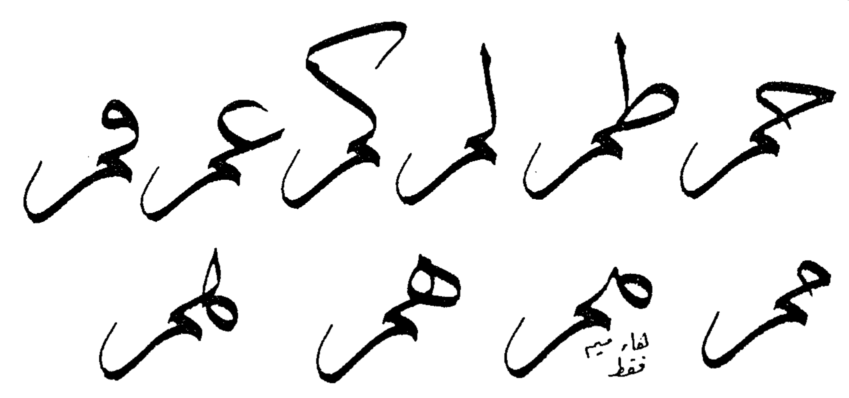
ح - وهذه صورة لأحد الرءوس المطموسة / ويجب أن تكون هذه الصورة مسبوقة بحركة غير ممدودة وأن تأتي في الأخر معلقة فتقرأ ميما فقط أو ميما بعدها راء معلقة.

أما الحركات السابقة لها فهي :

١- الحركات ذات الاتجاه العمودي الهابط، إما قصيرا وإما مرتفعا ويحدث ذلك في الأحرف الخمسة المبتدئة وفي عمود اللاّم.

٢- الحركات المنحنية وتأتي في الأحرف الخمسة المسبوقة وفي مجموعة السين والصاد ثم يقع هذا الرأس (ح) منخفضا عنها كما يظهر في الأمثلة الثلاثة الأخيرة.

ط - وهذا الرأس يرسم مطموسا في يمينه ثم تظهر في يساره (فلجه) قليلة الإتساع، ولا تأتي هذه الصورة إلا مسبوقة بأحرف معينة تناسبها وفي نهاية الكلمة بصورة معلقة يمكن قراءتها ميما فقط أو ميما متلوة براء معلقة كما في الأمثلة الآتية:



ويمتنع أن يكون الحرف السابق لهذا الرأس (ط) ممدودا.

ويلاحظ أن مجموع صور رءوس الميم في خط الثلث هي تسعة رءوس، فلذلك كان من اللازم أن تعطي لكل رأس منها رمزا يساعد على تميز صورته ولقيمة التناسب دخل فني في اختلاف صور هذه الرءوس.

وفي النسخ : وتتعدد صور رأس الميم في خط النسخ ولتسهيل دراستها سيتم تقسيمها على مجموعات تتقارب في كل مجموعة منها صورة رءوسها.

أ- **الرأس المثلث :** يقع هذا الرأس في الإبتداء والوسط والنهاية ومفردا وفي حالة النهاية أو الأفراد ويظهر بصورة خنجرية أو بذيل عمودي وفي كل هذه الأوضاع يجب أن يكون مثقوبا.

في حالة الابتداء يظهر هذا الرأس المثلث المفرغ في الميم المفردة والخنجرية والمزيلة

ومتصلا بما يليه كما يلي:

ما مـا مك مل مـل ملا مـلا مد مـد مه

مب مد مر مـر مس مص مط مـط مع

مف مو مه مـهـا مـما مـم مر

فيلاحظ في هذه الصور الرأس المثلث المفرغ في حالة الابتداء، وهو قابل للمد فقط في الصور الممدودة المعروضة، ولا يجوز مد جسم الميم بعد هذا الرأس إذا تلته الأحرف الآتية : (الأحرف الخمسة / مجموعة السين والصاد / الفاء والقاف والواو / العين والغين).

ولا يجوز وضعه ممدودا أو غير ممدود قبل الهاء المتوسطة المتفرغة من أعلاها ( ).أما في حالة التوسط في صورته المثلثه فالأفضل أن يكون مسبوقا بحركة ممدودة كما يلي:

نما تمر حمد سما ضمه طمع عمر

عمق فمي كمل مما همس

وإذا جاء بعد الرأس المثلث المفرغ حركة ممدودة فالأفضل ألا يكون مسبوقا بمدمثل طمث حتى لا يجتمع مدان في كلمة واحدة ويقع هذا الرأس المثلث المفرغ في آخر الكلمة مسبوقا بنفس الحركات الممدودة السابقة بجسم خنجري أو بجسم مذيل كما يلي : لم حم سم صم

لم حم سم صم

ومن صور الرأس المفرغ للميم صورة مفرغة بيضوية لا تأتي إلا مسبوقة بحركة غير ممدودة وتظهر في الوسط وفي الآخر بذيل خنجري كما يتضح من الصور الآتية :

لما حمد حمه حما حمل انعمت عميا فما هما همت عمق عمود

ولا يجوز استخدام هذا الرأس المفرغ البيضوي في الوسط مسبوقا بالطاء أو الظاء.

لم حم طم عم فم مم هم

ولا يجوز أن يرسم هذا الرأس البيضوي المفرغ في الآخر مذيلا بذيل عمودي هابط بل الواجب أن يكون الذيل خنجريا.

ومن الصور المفرغة لرأس الميم صورة واحدة يظهر فيها الرأس (بيضويا) في البداية محمولا فوق جسم مقعر غير ممدود ولا يكون متلوا إلا بالهاء أو التاء الأخيرة غير الحلقية (مه)

ويظهر رأس الميم مطموسا في الحالات الآتية :

١- في البداية بدون جسم ممدود ويكون جسمه تحته إذا تلاه حرف من هذه الأحرف تحت الجسم :

(رأس من مجموعة الجيم / الراء المعلقة / رأس ميم تالية متوسطة أو أخيرة/ الهاء المتوسطة غير الحلقية / الباء الأخيرة).

وحينئذ يقع أي من هذه الأحرف هابطا عن مستوى رأس الميم، فتخرج الصور الآتية:

٢- في الوسط وله جسم متصل به من يساره بمد أو بغير مد كما في الأوضاع الآتية :

نما نمـا صمد صمـد الملا المـلا نمكر نمـكر

نمل نمـل سمه سمـه تمت محمد محـر ينمو نمهل نمهـد

ويلاحظ في كل هذه الصور أن الحركة السابقة لهذا الرأس المتوسط المطموسة تكون منحنية ويسارها هابط بحيث يقع رأس الميم تحتها باستثناء اللاّم فهي وحدها ذات الحركة العمودية فوق هذا الرأس المطموس.

٣- في الوسط مطموسا وليس له جسم ومسبوقا بحركة غير ممدودة ، وفي هذا الموقع لا يليه إلا الحركات الصاعدة كما يلاحظ في الأشكال التالية :

اينما اينما قيمه رحمة فاطمة فاطمة ظما نعمه عمد قمة فما كل ما هما همة همة

٤- رأس الميم في الوسط مطموسا بشكل شبيه باللوزة ويقع جسمه على يساره ويلاحظ التناسب بينه وبين ما يسبقه وما يليه في الأمثلة الآتية:

همت همـز عمـر عمـد غمط عمـه همـه عمى حمى حمل حمن

ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلاحظ هذا الرأس (اللوزي هابطا تحت الحرف السابق له ويمتنع مد هذا الرأس إذا لحقت به الفاء الأخيرة أو حرف من مجموعة الباء في الآخر) ثم لنتأمل التناسب بين هذا الرأس وبين ما يسبقه ومايليه في الأمثلة الآتية :

ثمـر عـمـر قـمـر هـمـز عـمـى عـمود

يلاحظ أن هذا الرأس اللوزي مسبوق بحركة ممدودة ، فالموقع المناسب جماليا له في هذه الحالة لا يكون هابطا عن المد السابق له، ويحسن أن يعقبه حرف هلالي أو ياء أخيرة.

٥- الميم الأخيرة ذات الرأس اللوزي والذيل العمودي الهابط تحت الأساس والمناسب لهذه الصورة جماليا أن تكون بحركة ممدودة.

سم حم سم صم طم .... الخ

ومن صور الميم الأخيرة ذات الذيل العمودي الهابط صورة تجمع بين تلاحم مطموس في يمينها وانفلاج ضئيل في يسارها - وهذه الصورة لا يجوز أن تكون مسبوقة بحركة ممدودة.

م يتم حم سم صم طم عم فم كم مم هم ىهم لم

وإنما تتناسب مع هذا الرأس حركة سابقة له قصيرة محدبة ومنحدرة نحو اليسار إذا كان الحرف السابق واحدا من مجموعة الأحرف الخمسة أو من مجموعة أو الصاد أو الهاء المتوسطة غير الحلقية .

وإذا كان الحرف السابق من غير الأحرف المذكورة فإن حركته تكون فقط قصيرة ومنحدرة نحو اليسار (بدون تحدب) كما يظهر في الأمثلة السابقة، ولا يأتي هذا الرأس عقب اللاّم المبتدئة.

* <u>**وفي الفارسي :**</u> تأتي صور متعددة لرأس الميم وجسمها يمكن تنظيمها في الحالات الآتية :

١- صورة الرأس المطموس المربع الذي يبدو له قرن مدبب في أعلاه ويليه جسم الميم متصلا به من اليسار.

ويأتي هذا الرأس في بداية الكلمة وفي وسطها وفي نهايتها .

* ففي البداية يظهر هذا الرأس المربع المطموس ذو القرن ويليه جسم الميم في يساره في الأمثلة الآتية :

ما مكة مكا يلق ملا مد مه مـ مس مص مط مع مف مو

ولا يأتي بعد حرف من مجموعة الأحرف الخمسة (ب) وإنما الذي يصلح للإتصال بهذه الأحرف صورة أخرى لرأس الميم سيأتي ذكرها فيما بعد.

* **وفي الوسط :** يظهر هذا الرأس وقد إندمج قرنه المدبب في نهاية الحرف السابق للميم وإذا كان هذا السابق ممدودا ظهر القرن المدبب واضحا كما في الأمثلة التالية:

بما يملك حمد حمه فمه ضمه بمـ طمث سمع لمع عمر عمق طمى

* **وفي الآخر:** يظهر هذا الرأس المربع المطموس ذو القرن المدبب في أعلاه متناسبا مع حركات ممدودة تسبقه كما يبدو في الأمثلة الآتية :

بيتم حسم شم صم طم عم مم هم

ويلاحظ في هذه الأمثلة أن رأس الميم النهائية يظهر لها قرن مدبب في أعلى رأسها وقرن مدبب آخر في أسفل الرأس.

ومن المهم التنبيه على أنه إذا لم يكن هذا الرأس الأخير بحركة ممدودة فإن التناسب الجميل يحتم على الكاتب تغير الرأس إلى صورة أخرى.

٢- والصورة الثانية لرأس الميم هي صورة مربع أضخم نسبيا من المربع السابق ضلعه الأيسر شبه مستقيم يتضح فيه عرض القلم وضلعه الأعلى مصحوب بتقوس خفيف، ثم تظهر في يمينه وفي أسفله حركتان لينتان مندمجتان وجسم الميم يندمج مع هذا

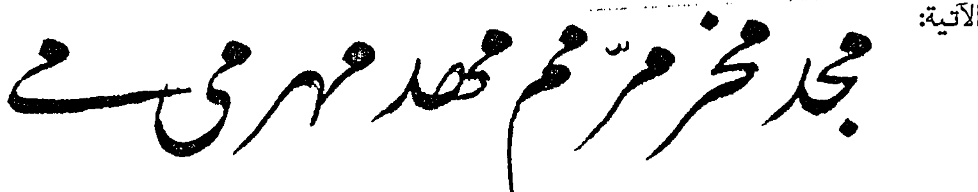
الرأس من أسفله.



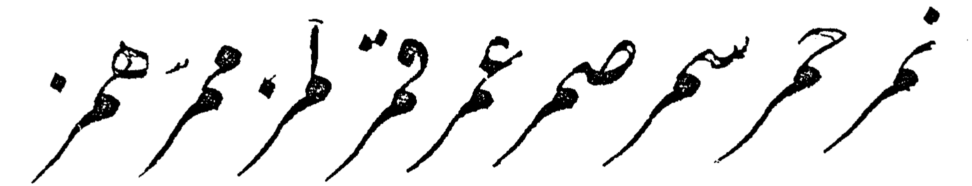
وشكله الاجمالي أضخم من شكل المربع في الصورة السابقة وليس له قرن مدبب لا في أعلاه ولا في أسفله.

ويأتي هذا الرأس بهذه الأوصاف إما مبتدئاً أو متوسطاً أو أخيراً أو مع جسم الميم المفردة.

* **في حالة الإبتداء :** يظهر تحته أحد أحرف المجموعة الخمسة كما في الأمثلة الآتية:



* **وفي الوسط :** يجوز استخدام هذا الرأس بصورته المربعة المطموسة اللينة الجوانب بالأوصاف السابق تحديدها في حالة واحدة فقط وهو - أن يكون هذا الرأس متلوا (براء معلقة) ومسبوقا بحركة غير ممدودة، كما في الأمثلة الآتية:-



كمايجوز وضع الرأس المربع الأخر في نفس المكان، فتظهر الكلمات السابقة كما يلي :-



ولكل صورة جمالها الفني وللخطاط الفنان في هذه الصورة المربعة (الأصغر حجما) أن يمد الحركة السابقة (وقد سبق عرض أمثلتها) كما أن له حرية الاختيار، ولكن إذا تصادف توالي كلمتين تنتهي كل منهما بالراء المعلقة المسبوقة برأس ميم فالأجمل أن يختار الخطاط صورة موحدة لرأس الميم في هاتين الكلمتين تخفيفا لقيمة فنية أخرى وهي (قيمة التماثل) التي يزداد الجمال الناشيء منها إذا تقاربت صورتان متماثلتان.

* **وفي الأخر :** تظهر هذه الصورة (المربعة المطموسة ذات الجوانب اللينة) واضحة في الميم المفردة، وكذلك في الميم الأخيرة المسبوقة بحركة غير ممدودة، كما في الأمثلة الآتية:

م مم حم سم صم طم عم فم مم هم كم لم

* **وفي الرقعة :** يظهر رأس الميم في خط الرقعة بصورة واحدة في جميع المواقع (بداية أو وسطا أو نهاية) ويجب أن تكون مطموسة في جميع مواقعها وأن يكون جسمها واقعا تحتها ومتجها نحو اليسار بانحدار خفيف ويزداد الانحدار نسبيا في جسم الميم المفردة أو الأخيرة، لأن التناسب حينئذ يقتضي زيادة الانحدار.

وعند المقارنة بين رءوس الميمات في الأمثلة الآتية يجدها موحدة وتظهر للرأس ثلاثة أضلاع الأيسر منها مستقيم مائل يظهر فيه عرض القلم والأعلى فيه تقوس خفيف ويتجه مائلا نحو اليمين أما الثالث فيظهر في اليمين بمقدار عرض القلم مصحوبا بليونة وهذا الضلع هو بداية الجسم المنحدر تحت الضلع الأوسط ، فتظهر بقية الجسم على شكل متسع على يسار الرأس كما في الأمثلة الآتية :

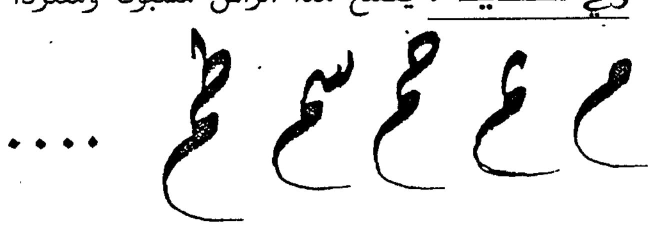
* **وفي الديواني :**

١- كثيراً ما نرى نفس صورة رأس الميم في خط الرقعة مستخدمة في الديواني في جميع المواقع من الكلمة أولها، ووسطها، وآخرها مفردة أو متصلة مع فارق ملموس وهو أن الجانب الأيسر من الرأس يبدو في اتجاه عمودي تماماً ومسافته العمودية تساوي عرض القلم أما الجانب الأعلى من الرأس فيبدو صاعداً من اليسار إلى اليمين مع زيادة قليلة عن عرض القلم والجانب الأيمن من الرأس يشبه في وصفه الجانب الأيسر من حيث أن اتجاهه عمودي ومسافته تتساوى مع عرض القلم ثم ينحدر الجسم تحت الرأس انحداراً أكثر من انحداره في الرقعة ويبدو ذلك واضحاً في الأمثلة الآتية :

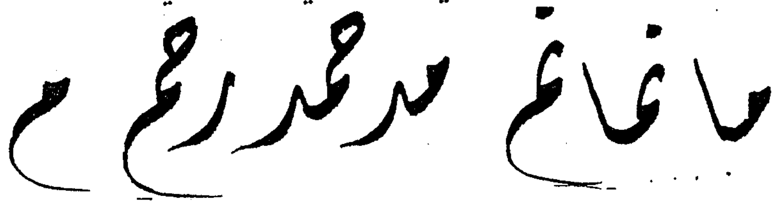
* **في البداية :**

* **في الوسط :** تظهر الرأس أيضا بنفس هذه الصورة :

* **وفي النهاية :** يصلح هذا الرأس مسبوقا ومنفردا :

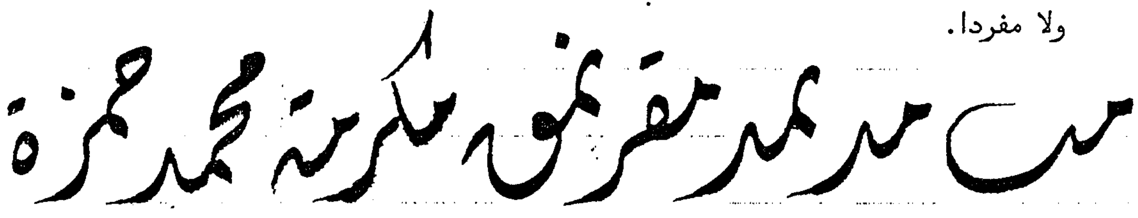


-٢ ويرسم رأس الميم أيضا في الديواني على هذه الصورة حيث يظهر أعلى الرأس مقعرا ومستقرا فوق جسم الميم ينحدر محدبا إلى أسفل من اليمين إلى اليسار، وتصلح هذه الصورة أيضا في البداية وفي الوسط وفي النهاية مسبوقاً ومنفرداً.



٣ - ٤ -

ويبدو رأس الميم في هاتين الصورتين وله قرن مدبب من يساره إن كان في البداية وسطح شبه أفقي أو منحدر متجه من اليسار إلى اليمين أما الجسم فيبدأ إلتحامه به من يسار الرأس منحدرا إلى اليسار، ولا يستخدم هذا الرأس مع الحركات الصاعدة ويصلح الوضع -٣- في البداية والوضع -٤- في الوسط ولا يأتي أي منهما في النهاية ولا مفردا.



-٥

وهذه صورة خامسة خاصة بالميم النهائية المتصلة بما قبلها ولا تستخدم إلا في هذا

الموقع، ويصلح جزؤها الأخير أن يكون مرتكزا على خط الأساس أو أن يكون هابطا تحته كما يلاحظ في النموذجين.

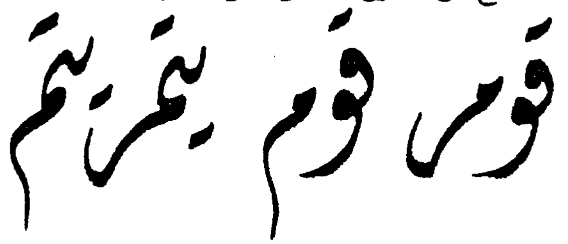
* **وفي الجلي الديواني :** يرسم رأس الميم في البداية وفي الوسط بإحدى الصورتين المستخدمتين في الديواني رقم (٣) و (٤)



أما الميم النهائية في الجلي الديواني فترسم على هذين الوضعيين :

الوضع المعلق : والوضع المذيل :

وكل منهما يصلح أن يكون مسبوقا أو منفردا :



١٥-التناسب الجمالي في صور (الهاء):

وتتنوع صور (الهاء) كثيراً حسب مواقعها المختلفة خلال الكلمات في فنون الخط العربي. وفيما يلي أمثلة مختارة من الخطوط المتنوعة لصور الهاء :-

* **في الثلث :**

* الهاء المبتدئة :-

الهاء ذات الحلقتين في الابتداء : تتناسب مع أي حرف يليها.

الهاء ذات الأذن : تتناسب مع كل الأحرف ماعدا رأس الجيم وأختيها والحلقة في الابتداء

الهاء ذات الحلق الواحدة وتكون في الابتداء فقط

الهاء ذات الحلقة الواحدة تتناسب مع الأحرف المرسومة بعدها فقط

* الهاء المتوسطة :-

(ذات الحلقة والأذن مسبوقة ومتلوة) تتناسب مع أي حرف يتلوها ماعدا رأس الجيم أو أختيها.

(ذات الحلقتين) تصلح تحت الأجزاء العمودية الطويلة والقصيرة ثم يليها أي حرف.

(ذات الأذن فوق تلاحم) ويجوز أن يليها أي حرف ماعدا الجيم وأختيها ولكن الأليق بها الأحرف الصاعدة بعد حركة

ممدودة أو بدون مد.

(الهاء المتوسطة المتلاحمة ذات الفرعين) وتكون أكثر تناسبا إذا تلتلها ميم معلقة أو ميم متوسطة بعدها صعود - ويجوز (في حالة الاضطرار) أن تتلوها جيم أو أختيها.

* الأخيرة المسبوقة، والمفردة :

① ذات البوزة

② العميقة

(١) تسبقها أي حرف.
(٢) خاصة بلفظ الجلالة.

ذات الحلقة المثلثة
ولها إشارة بارزة في اليمين

وتصلح أن تكون مسبوقة بأي حرف

المفردة

وتقع في أواخر الكلمات منفصلة وترسم التاء الأخيرة المنفردة بنفس الصورة وكلتاهما تحتضن في داخلها فراغا مثلثا.

* **في النسخ :**

* المبتدئة (مثلثة اليمين حلقية اليسار) تصلح كل الحروف أن تلحق بها.

* المتوسطة (ذات الفراغين الأعلى والأسفل) يسبقها أي حرف ويليها أيضا أي حرف ماعدا الجيم وأختيها.

(ذات الحلقتين) وتقع تحت الأجزاء العمودية القصيرة والطويلة ويتلوها أي حرف.

المتفرعة في أعلاها والمتلاحقة في أسفلها)

لايجوز أن تكون مسبوقة باللاّم ولا بالكاف المزدوجة، أما سائر الأحرف فهي صالحة لأن تسبقها وأن تتلوها، ويزداد جمالها إذا تبعتها حركة ممدودة يليها جزء صاعد.

* الأخيرة المسبوقة ، والمفردة :-

وتصلح أن يسبقها أي حرف ولاتبرز لها إشارة في اليمين وفي داخلها فراغ مثلث.

(هاء أو تاء مفردة) تقع في أواخر الكلمات : جانبها الأيمن شبيه بدال نسخية مصغرة.

* **في الفارسي :** - تتنوع صورها حسب التصنيفات الآتية :-

* المبتدئة :

تحتوي على فراغين : الأيمن مثلث، والأيسر مدور والجسم الخارجي يكتب بنصف عرض القلم وهو لين الجوانب، وتصلح أن يليها كل الأحرف ويظهر فيها جمال التناسب حينما

ها يستخدم كامل عرض القلم في الحرف الذي يليها، مثل :-

- ومن صورها القديمة هذا الشكل

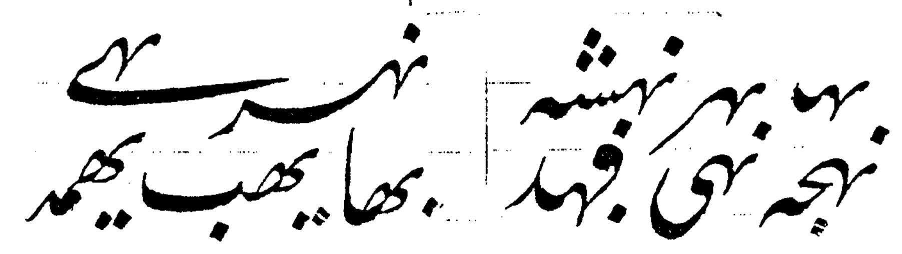
هد ها هر هو

وقد وجدها الباحث بهذا الشكل في خطوط السابقين من أئمة الخط الفارسي مع هذه الأحرف (انظر استخدامها في سورة الفاتحة بخط (عماد الحسني) شكل (   ) والأفضل عدم استخدامها مع أحرف أخرى حتى لايحدث لبس، وقد ترك الكثير من الخطاطين في عهدنا الحاضر استخدامها.

* المتوسطة :-

: متلاحمة في أسفلها متفرعة في أعلاها.

وتتقبل جميع الأحرف بعدها وتكتب هي والجزء السابق لها بنصف عرض القلم وقابلة للمد.



بها يهب يهمد : ذات حلقتين : اليمنى مأخوذة من رأس الطاء الرقيقة في أعلاها وأسفلا، واليسرى مأخوذة من رأس الصاد وتتقبل جميع الأحرف بعدها وقابلة للمد، وتكتب هي والجزء السابق لها بنصف عرض القلم.

* الأخيرة المسبوقة :-

-: محدبة إلى أعلى بكل عرض القلم ومايسبقها يكون مقعرا، وتصلح أن يسبقها أي حرف ماعدا رأس الميم في هذه الصورة.

-: ذات حركة قصيرة هابطة رقيقة مستقيمة مائلة، وهي واجبة بعد الحركة الممدودة وبعد الميم التي يقع رأسها فوق جسمها المقعر في الابتداء وفي الوسط.

٤ وتجدر هنا الاشارة إلى أن التاء الأخيرة تعتبر في حكم الهاء حيث يمكن أن تقرأ هذه التاء بصوت الهاء في حالة الوقف.

-٤ فراغها الداخلي قريب من الدائرة واتساعه لايزيد عن عرض القلم والجسم الخارجي بكل سمك القلم في الأعلى وبنصفه في الأسفل ورقيق جدا في اليسار، وكل هذه الصفحات هي جماليات واجبة الظهور حتى يتحقق جمال التناسب، وتصلح هذه الصورة للهاء المنفردة الواقعة في أواخر الكلمات ولزميلتها التاء المربوطة لأنها تقرأ بصوت الهاء في الوقف.

* **الهاء في الرقعة :** تتنوع صورها حسب التصنيفات الآتية:-

* المبتدئة :

وهذه هي صورتها الوحيدة في الابتداء، وتليها كل الأحرف. ويلاحظ أنها تتكون من الأجزاء الثلاثة المعروضة في التحليل.

* المتوسطة :

متلاحمة من أسفلها متفرعة في أعلاها - والفرع الأيسر أرق نسبيا وأقل ميلا من الأيمن - والجزء الأخير منها يكون منحنيا

إذا وليها واحد من مجموعة الأحرف الخمسة - وتهبط تحت الأساس إذا لم يعقبها حرف من الحروف الرافعي في خط الرقعة.

: ذات حلقتين : اليمنى مأخوذة من رأس الجيم، واليسرى مأخوذة من رأس الصاد: والفراغ في اليمنى ثلاثي والفراغ في اليسرى بيضوي.

وكل من الصورتين صالحة لأن يسبقها أو يتلوها أي حرف، وكل من الصورتين تؤثر على شكل رأس الجيم المبتدئة قبلها فتجعله بيضويا، كما تؤثر على اللاّم المبتدئة قبلها فتحذف منها الوصلة التالية لعمود اللاّم.

* الأخيرة المسبوقة :

: في الصورة الأولى ترى الهاء حلقة تقترب من شكل مثلث لين الأجزاء والفراغ الداخلي لايتسع لعرض القلم وهذه الصورة تكون مرتفعة عن خط الأساس.

وفي الصورة الثانية ترى حركة هابطة رقيقة قصيرة مائلة مستقيمة.

* الأخيرة المنفردة :

: تظهر في شكل حلقة لينة الأجزاء قريبة من شكل المثلث والجانب الأيسر منها هو أرق الأجزاء والفراغ بداخلها أقل من عرض القلم وتصلح للهاء وللتاء المربوطة في أواخر الكلمات.

* **الهاء في الديواني:**

* المبتدئة :

: تتشابه كثيرا مع الصورة المبتدئة في الرقعة مع اختلاف ملحوظ

وهو أن الجانب الأيمن أكثر ميلاً إلى اليسار عند أعلاه والقاعدة التحتية أكثر انحدار نحو اليسار، وهي بهذه الاتجاهات تخضع للاتجاهات المتبعة في أحرف الديواني الذي يتميز بخلوه من الاتجاهات العمودية والأفقية.

* المتوسطة :

: وتظهر الهاء المتوسطة في الديواني السابق عرضهما في الرقعة مع ملاحظة نفس الفارق الخاص بالديواني وهو أن حروفه تخضع كلها للاتجاهات المنحدرة إلى اليسار- والوصف التحليلي الذي سبق أن عرضناه خاصاً بهاتين الصورتين يصلح أيضا في صورتي الهاء المتوسطة في الديواني - ولكن يلحظ هنا (أن الأحرف الرافعة في خط الرقعة تفقد هذه الصفة (رافعة) في الخط الديواني لأن كل حرف لاحق (يرفع) كل حرف سابق خضوعا للانحدار الذي يتميز به الديواني.

* الأخيرة المسبوقة :

الصورة الحلقية المثلثة للهاء الأخيرة المسبوقة في خط الرقعة لاتستخدم مثيلة لها في الديواني - ولكن بعض أساتذة الخط الديواني في مصرأخرجوهاعلى هاتين الصورتين:

وقلدهم فيهما بعض الدارسين، أما عند الأتراك فليس للهاء الأخيرة المسبوقة إلا صورة واحدة على هذا النحو:

، وطوّر بعض الأساتذة المصريين هذه الصورة إلى شكل آخر يظهر عل هذا النحو :- .

والهاء الأخيرة المسبوقة في لفظ الجلالة المتشابك تظهر كما يلي :-

وهي صورة خاصة بلفظ الجلالة : وقد استعارها بعض الخطاطين في كلمات أخرى - ومن أمثلتها :-

* الأخيرة المفردة : وتقترب بهذه الصفة كثيراً من صورتها في الرقعة مع ملاحظة أن قاعدتها التحتية يزداد انحدارها نحو اليسار خضوعاً للأسلوب العام في حروف الديواني.

* **وفي الجلي الديواني:** تتنوع صورها حسب موقعها كما يلي:

* المبتدئة، والمتوسطة :

: صورتها هنا مختلفة عن مثيلتها في الخط الديواني حيث تظهر نحيفة جدا (بثلث عرض القلم) والجزء الأيمن منها في الأول أو في الوسط قريب من شكل (مثلث) - والثاني في شكل (حلقة) - وهي صالحة لأن يسبقها أو يتلوها أي حرف.

* الأخيرة المسبوقة :

خاصة بلفظ الجلالة

ترسم في الكلمات العادية في شكل حركة مستقيمة منحدرة نحو اليسار وبكل عرض القلم وفي لفظ الجلالة بنفس الصفة السابقة لكنها تكون نحيفة ومقعرة، أو بالصفة الأخيرة بلفظ الجلالة - ولايجوز رسمها في صورة حلقية.

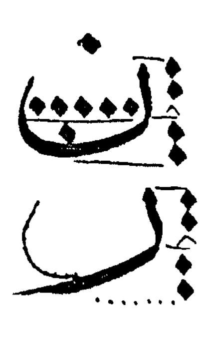
* المفردة : ٥ وهي نفس الصورة السابق عرضها في الديواني.

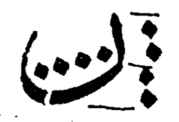


(عن : سيد ابراهيم : مرجع سابق)

١٦- التناسب الجمالي في (النون المفردة) :

*في الثلث :





يكتفى هنا بعرض هذه الصورة حينما تكون مفردة حيث قد سبق عرضها في أنواع الخط المختلفة في صورتها الكأسية المسبوقة. والجزء الأول منها ينبغي أن يكون مائلاً قليلاً وأن يكون ارتفاعه بمقدار نقطتين ونصف ليتناسب جمالياً مع اتساع الكأس، ويظهر نفس هذا الجزء بهذا المقياس في صورة الراء الخنجرية، ليتناسب جمالياً أيضا مع طول الخنجر الذي يصل طوله إلى ست نقط ويتماثل مع كأس النون في مقياس انحداره.

أما الجزء الأول في الراء الكأسية فإنه يتقارب كثيراً مع مثيله في النون وفي الراء الخنجرية ولكن بالنظر إلى صِغر كأس الرأء فإنه يقل ارتفاعه عن مثيله المرسوم في النون المفردة وفي الراء الخنجرية المفردة، وهذا هو مايستدعيه التناسب الجمالي في الراء الكأسية.

أما الجزء الكأسي في النون المفردة فهو بعينه نفس الجزء الكأسي في النون

الأخيرة المسبوقة وكذلك هو نفسه وبنفس المقياس في سائر الأحرف الكأسية ذات الكؤوس المتسعة (السين والشين والصاد والضاد والقاف واللاّم والياء) مفردة أو مسبوقة، وبداية هذه الكؤوس في اليمين يحسن أن تكون مرتفعة فوق خط الأساس بمقدار يتراوح بين نقطة ونصف نقطة ثم يستكمل هبوطها حتى يبلغ نقطة أو نقطة نصف تحت خط الأساس ليكون مجموع الهبوط نقطتين. ويستثنى من حالة الهبوط صورة الكأس الذي يتصادف وقوعه في نهاية العبارة فالتناسب الأجمل في هذه الحالة يقتضي رفع جسم الكأس بحيث لايحدث فيه أي هبوط تحت خط الأساس.

(عن : محمد عبدالعزيز الرفاعي : القصيدة النونية)

أما النون في خط الثلث في بداية الكلمة أو وسطها فإنها تدخل في نطاق دائرة أوسع منها تسمى (الأحرف الخمسة وهي الباء والتاء والثاء والنون والياء، في الأول وفي الوسط، ولها أوضاع وصور كثيرة تتفاوت في ارتفاعاتها واتساعاتها حسب مايسبقها أو يتلوها من أخواتها أو من الأحرف الأخرى ويخضع هذا التفاوت للتناسب الجمالي وقد وردت هذه الأوضاع الكثيرة خلال ماسبق من الأمثلة دون ترتيب خاص بالأحرف الخمسة.

وفي النماذج التالية المستمدة من المستمدة من القصيدة النونية بخط (الخطاط التركي عبدالعزيز الرفاعي)، تتضح كثير من الأوضاع المختلفة لهذه الأحرف الخمسة في مواقعها المختلفة في الثلث وفي النسخ وكلها أمثلة جمالية تؤيد أن التناسب الفني هو الذي استدعى هذه الأحجام المتفاوتة فيها:

الحمد لله عالي الوصف والشان منزه الحكم عن آثار حدثان

منه الصلاة على مبدي شرائعه ... نبينا المصطفى من نسل عدنان

والآل والصحب ثم التابعين لهم ... ما جاءت السحب للمرعى بتهتان

هذي عقائد عبد مذنب جان يوصي بها كل موصوف بإيمان

وذاته ليس مثل الممكنات فأحكما الوجوب مع الإمكان

نفى غناه عن الأغيار كثرته ... لحاجة الكل فيما فيه جزآن

وليس كلاً ولا جزءاً ولا عرضاً ... ولا محلاً لأعراض وأكوان

ولا تقل جوهر أيا عنيت به ونزه الاسم عن إبهام نقصان

نفي التسلسل جمعا أو معاقبة أفاد قدرة ذي صنع وإتقان

كما استدل على علم المؤثر من ... إتقان أفعاله أرباب إيقان

وعلمه بالزمانيات قاطبة ... لا يقتضي فيه توقيتاً بأزمان

وليس يخرج شيء عن إرادته لكنه قط لا يرضى بكفران

(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

* وفي النسخ :

ن ٣

وكذلك نقتصر على عرض النون في صورتها المفردة في خط النسخ حيث قد سبق عرضها في صورتها الكأسية المسبوقة وقد سبق عرضها في نطاق الأحرف الخمسة الماثلة لها في أول الكلمة ووسطها.

إن الله

وتدخل النون المفردة والنون الأخيرة المسبوقة في خط النسخ في نطاق الحروف الكأسية الثمانية مسبوقة أو مفردة ويقتضي التناسب الجمالي فيها أن تهبط كؤوسها عن الكرسي كما يجوز مد هذه الكؤوس وحينئذ يزداد هبوط الكأس ويحسن أن تكتب الكلمة التالية لها فوق الكأس المدودة. كما في الشكل التالي :

(عن : المصحف الشريف بخط الشيخ محمد أمين الرشيدي)

أُولَٰئِكَ الَّذِينَ يَدْعُونَ يَبْتَغُونَ إِلَىٰ رَبِّهِمُ الْوَسِيلَةَ أَيُّهُمْ
أَقْرَبُ وَيَرْجُونَ رَحْمَتَهُ وَيَخَافُونَ عَذَابَهُ إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ
كَانَ مَحْذُورًا ﴿٥٧﴾ وَإِن مِّن قَرْيَةٍ إِلَّا نَحْنُ مُهْلِكُوهَا
قَبْلَ يَوْمِ الْقِيَامَةِ أَوْ مُعَذِّبُوهَا عَذَابًا شَدِيدًا كَانَ ذَٰلِكَ
فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا ﴿٥٨﴾ وَمَا مَنَعَنَا أَن نُّرْسِلَ بِالْآيَاتِ
إِلَّا أَن كَذَّبَ بِهَا الْأَوَّلُونَ وَآتَيْنَا ثَمُودَ النَّاقَةَ مُبْصِرَةً
فَظَلَمُوا بِهَا وَمَا نُرْسِلُ بِالْآيَاتِ إِلَّا تَخْوِيفًا ﴿٥٩﴾

فتتم بذلك صورة جميلة في صور التوافق في خط النسخ، ومن التناسب الجمالي في النون ذات الكأس المدودة أن يكون جزءها الأول أقصر قامة من مثيله في النون المفردة ويكون هذا الجزء قصيراً في النون الأخيرة المدودة المسبوقة، حتى يتناسب قصره مع وجود حرف سابق.

ومن الملامح الجمالية الخاصة بالنون الأخيرة المسبوقة أنه إذا سبقها حرفان ثانيهما من الأحرف الخمسة فمن الواجب صعود نهاية الحرف الأول قليلاً إلى أعلى ويرتفع تبعاً له الحرف الثاني ثم يتصل رأس النون بهذا الأخير مثل :



وتماثلها هذه الصفة الجمالية الراء الهلالية مثل

كثر خبر قتر

* **النون المفردة في الفارسي :-**

ن

ضبطها الفنانون الفرس بهذه المقاييس النسبية وقد استمدوا توقيع نظامها على خط الأساس من أختها النون المفردة في النسخ العربي المتقن أي أن الجزء الكأس في النونين يجب أن يهبط تحت خط الأساس واتساع الكأس في كل منهما ثلاث نقاط والنهاية اليسرى للكأس منخفضة عن بداية الرأس بمقدار نقطة واحدة، ومع ذلك التشابه المتعدد النواحي فإن الصورة الجمالية للنون المفردة في كل من النسخ والفارسي مختلفة اختلافاً كثيراً والتناسب الجمالي بدوره يختلف باختلاف طبيعة كل فن من فنون الخط العربي.

ويكرر هنا ماسبق عرضه من أن النون الكأسية المسبوقة بحرفين ثانيهما من الأحرف الخمسة يزداد جمالها إذا رفعنا نهاية الحرف الأول قليلاً ثم أكملنا الصورة على نحو ماسبق عرضه في مثيلتها في خط النسخ مثل :

بين لبن

* **النون المفردة في الرقعة :**

ن له
من

تظهر في هاتين الصورتين والأولى منهما تتماثل مع كأس السين والصاد ويجوز استخدامها مسبوقة مثل (من) وأما الثانية فنصفها الأول مأخوذ من الدال المفردة ولايجوز استخدامها مسبوقة.

وأما النون ذات الكأس المثلث ( ) فلا يجوز استخدامها مفردة ولايجوز استخدامها مسبوقة بحرفي السين أو الشين ولا بالصاد ولا بالضاد حتى لايحدث لبس في القراءة.

والنون الأخيرة بنوعيها المفردة والمسبوقة في خط الرقعة تدخل في نطاق الأحرف الكأسية الثمانية في خط الرقعة وهذه الكئوس ترتكز على خط الأساس وترف ماقبلها.

* **النون المفردة في الديواني :**

تظهر في هاتين الصورتين الأولى منهما أوسع نسبياً من الثانية، وكل منهما حلقة دائرية تقريباً ويستدعي التناسب الجمالي أن تكتب نقطة النون داخل الصورة ذات الحلقة الأوسع وأن تكتب نقطة النون ذات الحلقة الأضيق في أعلاها وتدخل هاتان الصورتان في نطاق الكئوس الثمانية في الخط الديواني. وكلها ترتكز على الكرسي مثل نظامها في خط الرقعة.

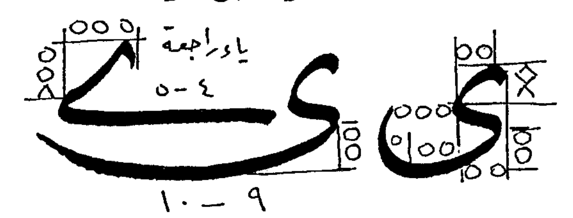
* **النون المفردة والأخيرة المسبوقة في الجلي الديواني:**

ن ن منن

وترسم بكأس متسعة قابلة لأن تحتضن في جوفها بعض الحروف وترسم بكأس صغيرة ونقطتها في وسطها وفي تلك الصورتين لايجوز انخفاضها عن خط الأساس والصورة المتسعة المجوفة للنون في الجلي الديواني لا وجود لها في الديواني، وقد سبق أن عرضنا صورة النون الأخيرة المسبوقة في الديواني.

١٧- التناسب الجمالي في صور (الياء المفردة) :

* **في خط الثلث :** سبق أن عرضنا صورة الياء المفردة الكأسية والياء المفردة الكأسية الراجعة للمقارنة بينهما وبين صورة الياء المفردة الكأسية والراجعة حينما تكون تالية لحرف سابق وكان ذلك خلال عرض صور أسنان السين والشين وجسم الصاد والضاد (ص) فيحسب بالدارس أن يردد النظر بين مايراه من الصور هنا وماسبق عرضه هناك لتنضم نواحي الدراسة بعضها إلى بعض.

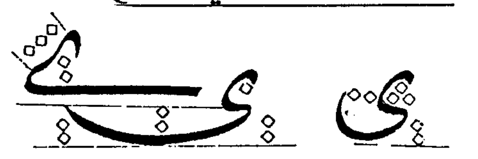


فالصور هنا مقترنة بالمقاييس التناسبية لكل جزء من أجزاء الياءين يستزاد الدارس منهما وليكتسب الكاتب المتدرب فهما ومهارة يدوية، وقد سبق عرض كثير من صورة الياء الأخيرة المسبوقة في الخطوط الأخرى فيحسن مراجعتها.

والياء الكأسية المفردة والكأسية المسبوقة تدخل في نطاق الأحرف الكأسية الثمانية في خط الثلث ويخضع موقع كأسها على خط الأساس لنفس المقياس المناسب للكؤوس الأخرى.

أما الياء حينما تكون في أول الكلمة أو في وسطها تدخل في نطاق دراسة الأحرف الخمسة ذات الصور المتنوعة على النحو الذي سبقت الافاضة في بيانه (راجع النماذج المأخوذة من القصيدة النونية (ص) والصفحة المأخوذة من أحد المصاحف من الكتابات النسخية للأتراك (ص).

* **الياء المفردة في النسخ :**

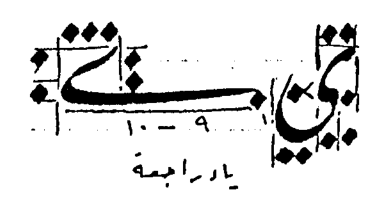


والصور هنا أيضا مقترنة بالمقاييس التناسبية لكل جزء من أجزاء الياء في صورها الكأسية والممدودة والراجعة.

والياء الكأسية المفردة الكأسية المسبوقة تدخل في نطاق الأحرف الكأسية الثمانية في خط النسخ ويكون جسم الكأس كله في النسخ هابط تحت خط الأساس ويزداد هبوط الكأس الممدودة عن هبوط الكأس العادية.

والياء النسخية التي تقع في أول الكلمة أو في وسطها تتدرج في مجال دراسة الأحرف الخمسة التي يمكنك أن تلم بأوضاعها المتفاوتة في خط النسخ في الرجوع إلى النماذج المستمدة من خط الشيخ عبدالعزيز الرفاعي (القصيدة النونية) ومن المصحف النسخي المستمد من خطوط الأتراك.

* **الياء المفردة في الفارسي :**



تظهر الياء المفردة في الخط الفارسي بهاتين الصورتين وهما تحتاجان من الدارس إلى تأمل عميق في المقاييس التناسبية لأجزاء كل منهما وهاتان الصورتان متقاربتان كثيراً من صورة الياء الأخيرة الراجعة المسبوقة بالسين أو الشين أو الصاد أو الضاد وقد سبق عرضهما في دراسة جماليات حروف السين والشين والصاد والضاد مقرونتين بالياء الكأسية أو الراجعة. والكؤوس الثمانية في الخط الفارسي تخضع في نظام توقيعها على خط الأساس لها نفس نظام موقعها في خط النسخ أي أن جسم الكأس في الفارسي يهبط كله تحت خط الأساس - وعمق الكأس في الفارسي نقطتان تحت خط الأساس ولايوجد في الفارسي كأس ممدودة مثل النسخ.

* **الياء المفردة في الرقعة :**

ى سى صى

تظهر الياء المفردة في خط الرقعة بالصورة الكأسية الماثلة لكأس الياء الأخيرة المسبوقة، وتدخل كل من

الصورتين في نطاق الأحرف الكأسية الثمانية في خط الرقعة- وكل الكؤوس في خط الرقعة ترتكز على الأساس وترتفع ماقبلها. وتماثلها في هذه الصفة الحروف : (الراء والزاي والواو) فهي أيضا ترتكز على الأساس وترتفع ماقبلها ويمكن تسميتها كلها (الكأسية والواو والراء والزاي باسم الحروف الرافعة. انظر الشكل التالي:-

* **الياء المفردة في الديواني والجلي الديواني :**

ى سى صى

عند دراسة صورة الياء المفردة المرسومة في هذه الأمثلة ومقارنتها بالياء المسبوقة بالسين أو الشين أو الصاد أو الضاد فسوف يلحظ مايلي :-

- إن الجزء الكأسي في هذه الصور الثلاث صورته موحدة فيها جميعاً .
- للياء المفردة رأس يعتبر هو الجزء الأول منها.
- هذا الجزء الأول الذي كان (رأساً) للياء المفردة قد حذف منها وأعطى للسين أو الشين أو الصاد أو الضاد ليكون هو الجزء الأخير من أي حرف من هذه الأحرف الأربعة ولكنه قد صار نسبياً أصغر من رأس الياء المفردة.

وفي النهاية يمكن وصف هذا الاتصال بأن رأس الياء المفردة في حالة اتصالها بالسين أو الشين أو الصاد أو الضاد يوصف بأنه (محذوف) اعتبارياً، أما واقعياً فهو (موجود) مع تصغير حجمه، لكن الياء المفردة إذا سبقها حرف آخر من غير هذه الأربعة فإن رأسها يحذف حذفا واقعياً فيصير غير موجود مثل :

طى ى فى

جماليات الخط الكوفي

اتضح في الفصل الثاني من هذا البحث أن العرب كانوا يسمون الخطوط بأسماء الأقاليم أو المدن التي أتت منها، فقد عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفي بالحيري أو الأنباري، لأنه جاء من بلاد الحيرة والأنبار، ثم عرب بالمكي أو المدني أو الحجازي لأنه شاع في هذا الاقليم، ثم بعد انتقال عاصمة الخلافة إلى الكوفة عرف باسم الخط الكوفي. والخط الكوفي المعروف الآن على شكلين يتضحان في النموذج الآتي :-

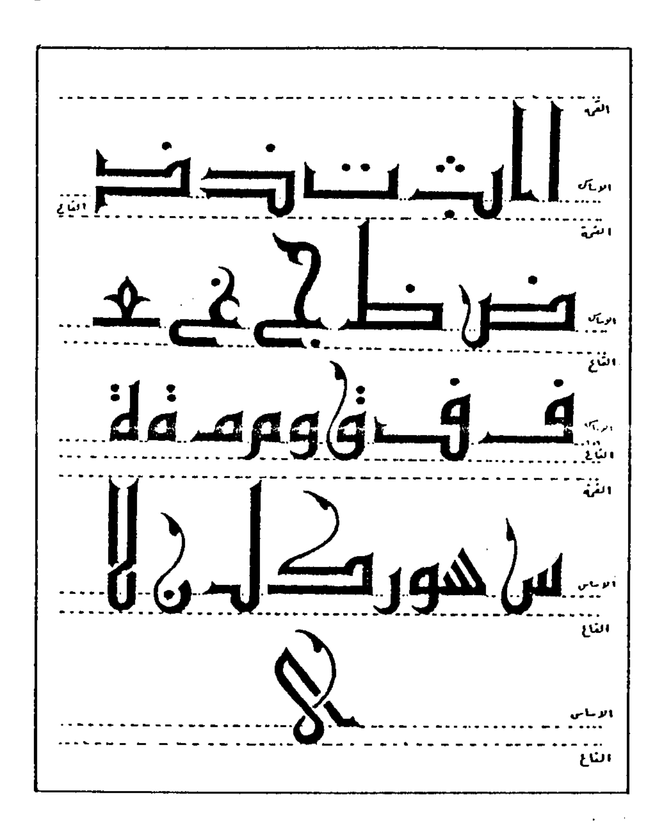
(عن : حسن حسنين : مرجع سابق)



فيلاحظ أن البسملة الموجودة في هذا النموذج قد كتبت على شكلين يتميز أحدهما بالخلو من الزخارف والآخر محلي بالزخارف، فيستدل من ذلك على أن الزخرفة ليست عنصراً لازماً من عناصر الخط الكوفي. حيث يمكن كتابة بعض العبارات بدون زخارف. إلا أن طبيعة الخط الكوفي الزخرفية جعلت الفنانون المسلمون يتخذونه عنصراً من العناصر الزخرفية فأضافوا إلى نهايات بعض حروفه زخارف نباتية وجدلوا بين بعض أجزاء حروفه المتجاورة وعمدوا أحياناً إلى كتابته على أرضية زخرفية، (راجع صور هذه الأنواع في الأشكال ٢٠ : ٢٤).

إن الزخرفة في الخط الكوفي قيمة فنية الغرض منها ملء الفراغات بين الحروف وحسن اختيار حجم الوحدة الزخرفية التي تتناسب مع الفراغ قيمة فنية أخرى أما

العنصر اللازم من عناصر الخط الكوفي فهو (الهندسة)، أي الالتزام بالنسب الجزئية المقررة لكل حرف رأسياً وعمودياً وبشرط أن تكون لها كلها وحة جزئية مربعة (ثابتة) وقد تكون هذه الجزئية مثلا ٣ ملم x ٣ ملم أو قد تكون ٥ ملم x ٥ ملم أو قد تكون ١ سم٢ أو غير ذلك. فإذا اختار الفنان أية وحدة من هذه الوحدات صغيرة كانت أم كبيرة فيجب أن يلتزم بها في كل الحروف رأسياً وأفقياً من أول العبارة إلى آخرها مع إيقاع الأجزاء الأفقية كلها على خط أفقي واحد يسمى (خط الأساس)وأن يلتزم أيضا بارتفاع نهائي واحد ويسمى (خط القمة)، وأن يلتزم بانخفاض موحدٍ في الأسفل يسمى (خط القاع) وتكون المسافة من خط القمة إلى خط الأساس بمقدار اثنتا عشر جزءاً ومن خط الأساس إلى خط القاع جزأين، فالحروف ذات الأعمدة تحتم على خط الأساس وترتفع أعمدتها بمقدار اثنتا عشر جزءاً وطول الحروف على خط الأساس مثل (ب، د، ك) يكون بمقدار عشرة أجزاء، ويجوز لهذه المقاييس أن تزاد أو تقصّر حسب حاجة الكلمة وحسب التركيب الشامل للعبارة في مجموعها وتكون المسافة بين الحروف بمقدار (جزء واحد) أو (نصف جزء) حسب اختيار الفنان وفي الشكل التالي تتضح مواقع الأحرف بين هذه الخطوط الثلاثة الرئيسية المتوازية - القمة، الأساس، القاع -.



الباب الرابع

* استخدامات الخط العربي
* النتائج والتوصيات

خط النسخ والقرآن الكريم :

إن خط النسخ هو أصلح الخطوط العربية في كتابة القرآن الكريم والأبيات الشعرية لأن له مميزات فنية كثيرة منها:-

١ - أنه يمكن كتابته بالأقلام ذات العرض القليل ما بين نصف ملي إلى ملي كامل.

٢ - إن كثيرا من الأحرف الكتابية في هذا الخط قابلة للمد الاختياري ولعدم المد، أي أن الخطاط المتقن مخيرا فنياً بين أن يمد بعض الحروف القابلة للمد ليشغل مسافة هو في حاجة إلى شغلها وبين ألا يمدها إذا كانت المسافة لا تسمح بالمد.

وقد تشترك بعض أنواع الخط العربي مع النسخ في هذه الميزة لكن خط النسخ هو الأكثر رحابة ومرونة في هذه الميزة الثانية وعلى سبيل المثال نذكر أن الأحرف الخمسة وهي (الباء والتاء والثاء والنون والياء) في حالة وقوعها في أول الكلمة أو في وسطها هذه الأحرف الخمسة في هذه الحالة تقبل المد أو التقصير حسب اختيار الخطاط في أول الكلمة في خط النسخ ولكنها لا تقبل ذلك في الخط الفارسي ولا في الرقعة ولا في الديواني.

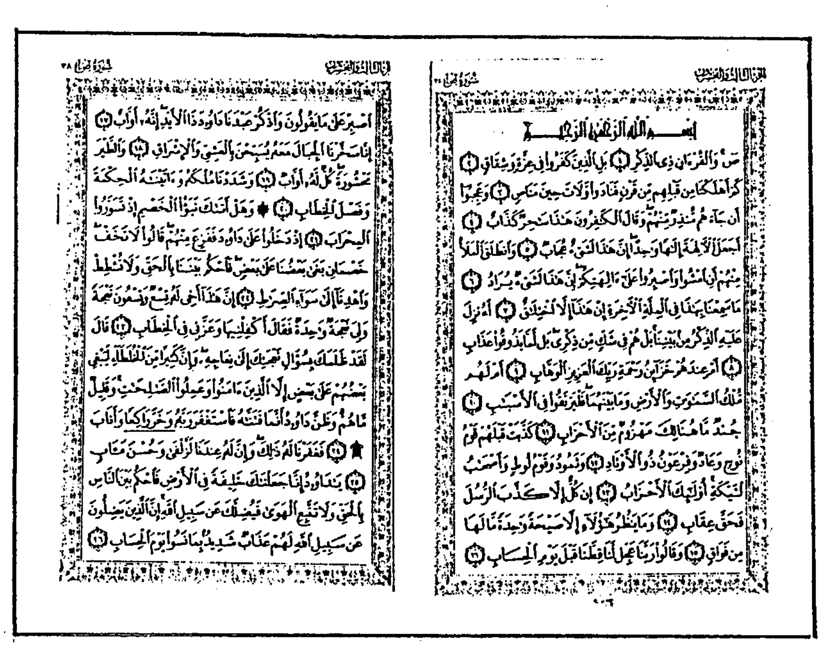
وإذا كان من المعروف فنيا وجماليا إن هذه الأحرف الخمسة قابلة للمد أو التقصير في أول الكلمة في خط الثلث بنفس قابليتها في النسخ في أوائل الكلمات في كل منهما فإن خط الثلث لا تسمح طبيعته الفنية باستخدام قلم في كتابته يقل عرضه عن ٢ ملم أي أنه لا يتماثل مع خط النسخ في الميزة الأولى.

وإذن فإن خط النسخ هو أكثر الخطوط مرونة وتميزا في الميزتين السابقتين (مسألة عرض القلم) و (قابلية كثير من أحرفه للمد أو التقصير).

ومن أجل هذين الميزتين وجد علماء القراءات في القرآن الكريم والخطاطون المتفننون أنه أصلح الخطوط العربية لكتابة القرآن الكريم والأبيات الشعرية، فعند استعراض أنواعا مختلفة من المصاحف الجيدة الإخراج فنا وضبطا يلاحظ أن جميع صفحات المصحف الواحد (من المصاحف الجيدة) متساوية في عدد أسطرها ويلاحظ أن جميع الأسطر في الصفحة الواحدة متساوية في أطوالها ما بين بداية كل سطر من اليمين حتى نهايته في اليسار ولكن هذه الأسطر المتساوية في أطوالها ليست متساوية في عدد كلماتها فإن بعض الأسطر قد تقل كلماته حتى لا تزيد عن تسع كلمات وبعضها تكثر كلماته حتى تصل إلى إثنتي عشرة كلمة ومع ذلك فإن الأسطر القليلة الكلمات تتساوى في طولها مع الأسطر الكثيرة الكلمات وهذا التساوي يفرضه الذوق والجمال على الخطاط الذي يتصدى لكتابة المصحف بالرغم من التفاوت في عدد الكلمات، فكيف تسنى للخطاط أن يخرج تسع كلمات في نفس الطول الذي التزم به في إخراج إثنى عشر كلمة، ذلك أن الطبيعة الفنية لخط النسخ في كثيرٍ من أحرفه الخطية قابلة للمد وقابلة أيضا للتقصير، فالخطاط المتقن يمد الأحرف في السطور ذات الكلمات القليلة ويقصر الأحرف في السطور ذات الكلمات الكثيرة ليحقق بذلك التساوي في أطول السطور كلها.

إن القرآن الكريم في مجموعه إذا أخرج في مصحف يشمل كل سورة مناسبة اختيار قلم فني قليل العرض يتراوح عرضه ما بين (نصف مللي ومللي كامل) فإذا حاول الخطاط إخراجه بقلم أعرض من ذلك فإن المصحف الكامل بالقلم الأعرض سوف يكون بالضرورة أكثر ضخامة وأكثر في عدد الصفحات وأثقل وزنا في يد القارئ والحاجة تدعو إلى تسهيل استخدام المصحف وتخفيفه فلا يصلح لذلك إلا قلم النسخ القليل العرض، ولكننا مع ذلك نرى كثيرا من المصاحف قد أخرجت في حجم صغير جدا يصلح لحمله في جيب القارئ وقد خرجت هذه الأحجام الصغيرة بفضل التمكن من التصوير المصغر بآلات التصوير الحديثة ولا يستطيع الخطاط المتقن أن يكتب بخط يده

بمثل تلك الأحجام المصحفية المتناهية في الصغر ولكنه يكتب في حدود المقياس السابق الذكر (نصف مللي ـ مللي كامل) ويعطي للأحرف حقها من الفن ثم تتولى آلات التصوير تصغير حجمه إلى درجات مختلفة.



بسم الله الرحمن الرحيم

ص والقرآن ذي الذكر (١) بل الذين كفروا في عزة وشقاق (٢) كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولات حين مناص (٣) وعجبوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا ساحر كذاب (٤) أجعل الآلهة إلها واحدا إن هذا لشيء عجاب (٥) وانطلق الملأ منهم أن امشوا واصبروا على آلهتكم إن هذا لشيء يراد (٦) ما سمعنا بهذا في الملة الآخرة إن هذا إلا اختلاق (٧) أأنزل عليه الذكر من بيننا بل هم في شك من ذكري بل لما يذوقوا عذاب (٨) أم عندهم خزائن رحمة ربك العزيز الوهاب (٩) أم لهم ملك السماوات والأرض وما بينهما فليرتقوا في الأسباب (١٠) جند ما هنالك مهزوم من الأحزاب (١١) كذبت قبلهم قوم نوح وعاد وفرعون ذو الأوتاد (١٢) وثمود وقوم لوط وأصحاب الأيكة أولئك الأحزاب (١٣) إن كل إلا كذب الرسل فحق عقاب (١٤) وما ينظر هؤلاء إلا صيحة واحدة ما لها من فواق (١٥) وقالوا ربنا عجل لنا قطنا قبل يوم الحساب (١٦)

اصبر على ما يقولون واذكر عبدنا داود ذا الأيد إنه أواب (١٧) إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق (١٨) والطير محشورة كل له أواب (١٩) وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب (٢٠) وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب (٢١) إذ دخلوا على داود ففزع منهم قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا إلى سواء الصراط (٢٢) إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب (٢٣) قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه وإن كثيرا من الخلطاء ليبغي بعضهم على بعض إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وقليل ما هم وظن داود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعا وأناب (٢٤) فغفرنا له ذلك وإن له عندنا لزلفى وحسن مآب (٢٥) يا داود إنا جعلناك خليفة في الأرض فاحكم بين الناس بالحق ولا تتبع الهوى فيضلك عن سبيل الله إن الذين يضلون عن سبيل الله لهم عذاب شديد بما نسوا يوم الحساب (٢٦)

(عـن المصحف الشريـف)

أما الأبيات الشعرية الموزونة على أوزان الأبحر الشعرية المعروفة فإن الواجب الجمالي فيها يقتضي أن تتساوى كتابة شطراتها اليمنى في المسافة من اليمين إلى اليسار مع كتابة شطراتها اليسرى في نفس المسافة على أن يكون بين مجموعة الشطرات في اليمين ومجموعة الشطرات في اليسار مسافة فراغية موحدة يتراوح طولها ما بين خمس مسافة الشطرة الواحدة وربعها وذلك لتحقيق التوازن والتناسب الجمالي في كتابة الشعر، حتى مظهره الجمالي المدرك بحاسة السمع فكما تتساوى الشطرتان اليمنى واليسرى في الإيقاع الموسيقي والمسافات الصوتية ينبغي أيضا أن تتساوى هاتان الشطرتان في الايقاع الكتابي المدرك بالنظر.

ولايتسنى للخطاط المتقن تحقيق هذا التساوي بين مسافات الأشطر اليمنى والأشطر اليسرى الا بما يتاح له من الميزتين الفنيتين السابق ذكرهما في خط النسخ وهما مرونة حروفه وقابليتها للمد والتقصير - وقلة عرض القلم النسخي الذي يتمكن به الخطاط من الجمع بين الشطرين الأيمن والأيسر في سطر واحد.

قد رامت النفس لها موئلا   فقلت مهلا ليس هذا إليك

إن الذي صاغك يقضي بما   شاء ويمضي فازجري عاذليك

تلوم على تبلدها قلوبا   تكابد من معيشتها جهادا

إذا ما النار لم تطعم ضراما   فأوشك أن تمر بها رمادا

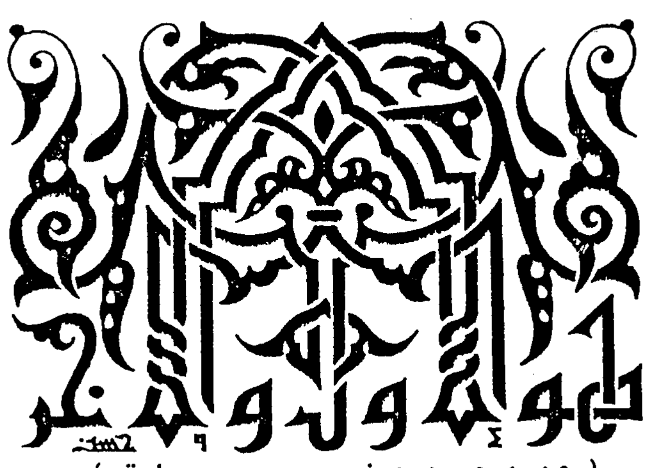
(عن : سيد ابراهيم : مرجع سابق)

صلة الخط العربي بفروع الفن الإسلامي الأخرى :

اتضح مما سبق أن الخط العربي بلغ مستوى عالي من الجمال خاصة بعد أن وضع بن مقلة معاييراً تضبط بها الحروف فإنه بحث هذه المعايير والنسب مع الجمال الفني على أيدي الخطاطين من بعده واستمرت محاولات تجميله حتى ناسب خط النسخ الخط الكوفي وأصبح هو المفضل في تدوين المصاحف كما سبق وأن اتضح في نقطة سابقة من هذا الفصل.

ولم يقتصر عمل الخطاطين عبر العصور الإسلامية على تجميل الحرف وتحسينه، بل امتد إلى جعل الحرف ذاته مادة زخرفية، فصارت بذلك لوحات الخط لوحات جمالية زخرفية، والزخرفة في الفن الإسلامي أسبق في تاريخها من الكتابة الزخرفية ذلك أن الزخرفة الإسلامية قامت على أسس الفنون التي سبقت الإسلام، ويقول الدكتور زكي محمد حسن(١) « والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التي أبدعوا في ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة في هذا الميدان في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماما » فظهرت أعمال فنية انسجم فيها الخط مع الزخرفة انسجاماً بديعاً وظهرا كانهما توأمان يكمل أحدهما دور الآخر ولكل منهما قوامه وذاتيته وصارت لهما قيما فنية مشتركة كالتكرار والتناظر (شكل ٤٠).

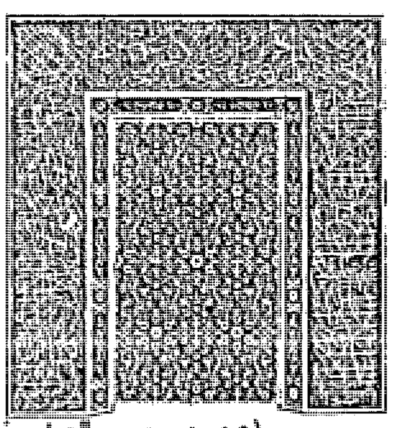
(١) زكي حسن : فنون الإسلام ، دار الرائد العربي ، القاهرة ، ص ٢٢٤



(شكل ٤٠)

(عن : حسن حسنين : مرجع سابق)

بالإضافة إلى الأعمال الفنية التي كان للخط العربي دور بارز فيها فقد كان له كذلك دور أساسي في العمارة الإسلامية، ومن أقدم الآثار المعمارية الموجودة الآن والمشتملة على كتابات عربية هو قبة الصخرة حيث إشتمل على شريط طويل من الخط العربي له قيمته الفنية إلى جانب قيمته التاريخية(١) وقد تطورت عملية تجميل العمارة الإسلامية وخاصة العناصر المعمارية للمسجد كالمحاريب والمآذن والقباب والأعمدة والتيجان والأبواب والجدران الداخلية والخارجية للمسجد تطوراً كبيراً خاصة عندما دخل الخط العربي في مجالات الحفر على الأخشاب والأحجار والرخام والجبس والتلوين والفسيفساء (شكل ٤١)



(شكل ٤١)

(عن : سمير الصايغ : الفن الاسلامي: بيروت، دارالمعرفة ،٨٠

---

(١) أحمد عانش الدشاش وآخرون ، المرجع السابق ، ص ٢٢

وهكذا أخذ استعمال الحروف العربية والزخارف الاسلامية يزداد انتشاراً خاصة في الفنون التطبيقية كالأواني الخزفية والمصابيح الزجاجية والنسيج وفي صناعة الكتب والمباني.. وغيرها وصار الخط فناً زخرفياً جميلاً وهو بطبيعته صالح للزينة قابل للإنسجام الرائع مع الزخرفة العربية، وبفضل العناية به لأغراض الزخرفة صار نسخ المصاحف وتجليدها وتذهيبها فناً قائماً بذاته وتحتفظ معظم متاحف الفن الإسلامي ودور الكتب بأمثلة كثيرة من المصاحف فيها من الروعة والابداع الكثير. وأكثر العبارات التي استعملها الفنانون المسلمون في الزخرفة الخطية مستمدة من القرآن الكريم وبخاصة البسملة (أو كلمة التوحيد) ولجمال هذه الزخارف والكتابات (وخاصة الكتابة الكوفية) ولروعتها أخذها رجال الفن من المسيحيين واستعملوها في زخارفهم، ونقلوها دون فهم لتزيين القصور والكنائس.

ولقد ورث العرب صناعة النسيج وطوروها خلال العصور الاسلامية واستخدموها في أغراض شتى كصناعة الملابس أو في عمل الخيام أو الستائر أو الأغطية والملابس الخاصة للخلفاء وحاشيتهم وكسوة الكعبة المشرفة وغيرها وقد كان ينسج في هذه الأقمشة أو يطرز عليها بعد نسجها كتابة تتضمن إسم الخليفة مصحوبة بالدعاء له مع اسم المدينة التي نسج فيها القماش وتاريخ النسيج واسم الوزير .. والنسيج يستمد تصميماته عادة من العناصر الهندسية أو الحيوانية أو النباتية أو للكتابات العربية ومن الزخارف التجريدية وأبرز مايشاهد في هذه التصميمات هو استخدام الزخارف الكتابية فتقوم عادة على نصوص مكتوبة بخط النسخ أو الكوفي مثل (الشهادتين) أو الصلاة على النبي (شكل ٤٣) .. وغيرها وهذه الزخارف الكتابية لم يستخدمها فن من الفنون بقدر مااستخدمها الفن الإسلامي فقد كان الخط العربي عاملاً مشتركاً في كل ما أخرجته أيدي الفنانين من عمائر أو تحف مصنوعة من الخامات المختلفة.

ومن فروع الفن الإسلامي التي أخذت مكانة رفيعة في عالم الفنون الإسلامية، صناعة الخزف والمعادن ولقد تنوعت صناعة الخزف كالأزيار والقدور والكئوس والأكواب والأقداح والزهريات والصحون والشمعدانات والمباخر وغيرها وابتكر الخزاف المسلم نوعاً من الخزف إتّسم برقته وشفافيته وابتكروا نوعاً آخر من الخزف عرف (بالخزف ذو البريق المعدني) كما ظهرت في الأعمال الخزفية الاسلامية البلاطات الخزفية النجمية المتكررة.

واستخدم الفنان النحاس والحديد والبرونز والذهب والفضة واستخدم أسلوب الحز والتثقيب والتخريم والتكفيت والترصيع بالمينا والأحجار الكريمة .. وقد تفنن الفنان المسلم في انتاج التحف المعدنية وبخاصة الأسلحة، فقد وصلت إلى مرحلة غاية في الدقة والمهارة وخاصة في عصر الفاطميين. والأرجح أن معظم هذه الأسلحة لم يستخدم في الحروب بل لكي تحمل في الحفلات فهي غنية بالزخارف والكتابات والأحجار الكريمة مما يبعد الظن أنها أعدت للحروب.

فلقد عالج الفنان المسلم سواء في صناعة الخزف أو المعدن أو الزجاج المستخرج من البلور الصخري (شكل ٤٢ ـــــ ٤٥) عالج معظم هذه الأعمال بالكثير من الموضوعات الهندسية التي تقوم على المساحة والخط أو العناصر النباتية أو الحيوانية ومن أبرزها موضوعات شملت الزخارف الكتابية حتى أنه لكثرة ماستخدم الخط العربي والزخارف الكتابية كانت تسمى (الزخارف المتكلمة)(١)

واستخدمت الحروف العربية إستخدامات أخرى من أبرزها إستلهام بعض المصممين له في إنتاج شعارات لبعض المؤسسات أو الشركات مما جعل (عبد المحسن الشيشتر) يصنف هذه التصميمات كالتالي :(٢)

---

(١) محمود النبوي الشال وآخرون : التذوق وتاريخ الفن، وزارة التربية، ٨٢م..
(٢) عبد المحسن الشيشتر : المرجع السابق ، ص ٩١.

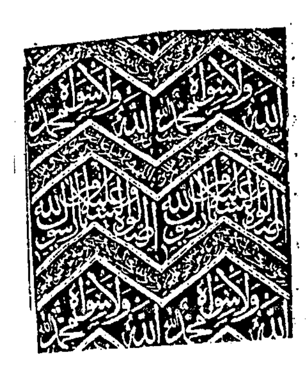


(عن : عفيف بهنسى: مرجع سابق)

(شكل ٤٢)



(شكل ٤٣)



(شكل ٤٤)

(عن : سمير الصايغ : مرجع سابق)

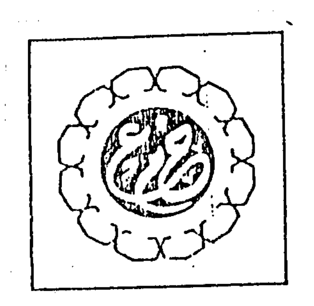


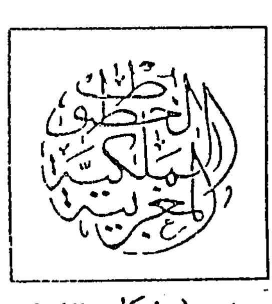
(شكل ٤٥)

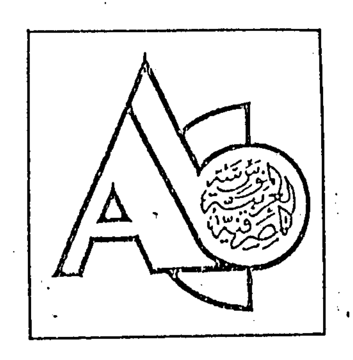
١ - تصميمات تعتمد على الحروف العربية المفردة.

٢ - تصميمات تعتمد على الكتابة العربية فقط.

٣ - تصميمات الكتابة العربية والكتابة الأجنبية. (أنظر شكل ٤٦)







(عن: عبدالمحسن شيشتر: مرجع سابق) (شكل ٤٦)

وابتكر بعض الفنانين من الحروف الكوفية أبجدية تصلح لأن تكون تصميمات لمعلقات منسوجة.(١)

وقد أولى الكثير من فناني العصر الحديث اهتماما بالغاً بالحرف العربي وسرت بينهم ظاهرة استخدامه في الأعمال التشكيلية وغدا الحرف العربي عنصراً من عناصر التشكيل سواء كان من الأنماط التقليدية للخط العربي أو الخطوط الحرة التي لاتتبع قاعدة في كتابتها إلا أن الباحث يرى هنا انه يجب ألا يستعمل الخط النمطي الجميل في العمل الفني لأن ذلك يخرجه عن صفته التشكيلية كذلك يجب عدم استعمال الكلمات والأحرف العربية وخاصة الآيات والأحاديث في الرسوم التشخيصية (طائر أو إنسان .. مثلا) لأن ذلك يؤدي إلى إخلال في ترتيب كلمات الآية أو الحديث مما يؤدي إلى خطأ في قراءتها ولأن الدين الحنيف يمنع ذوات الأرواح.

والأفضل أن تستثمر القدرة الحركية للحروف العربية (النمطية منها أو الحرة) ضمن عناصر العمل الفني مع احتفاظ الحروف دائما برمزيتها دون أن تؤدي إلى أي معنى لغوي.

---

(١) صبري أحمد السيد : المرجع السابق.

النتائج والتوصيات

كشفت هذه الدراسة عن أهمية الخط العربي من خلال تتبع تاريخه وتطوره، ودوره البارز في تاريخ الحضارة العربية والاسلامية. حيث أوضحت هذه الدراسة السبيل إلى الادراك الصحيح للأسس والقواعد الفنية للخط العربي في فنونه المختلفة من حيث نشأته وتطوره وجمالياته، وتتخلص نتائج هذه الدراسة فيما يلي :-

١ - النتائج :-

- من حيث النشأة فقد استبعد الباحث الظنون والتخمينات التي لاتستند إلى الأدلة العلمية في نشأة الكتابة العربية ووجود عدد من الآراء التي تتعارض أحياناً ولاتستند إلى أدلة علمية واضحة ومحددة ومن النتائج التي يتقبلها العقل ويؤيدها منطق التاريخ وهي أن الكتابة العربية قد تبلورت في المرحلة النبطية التي سبقتها مرحلة الكتابة الآرامية التي سبقتها مرحلة الكتابة الفينيقية التي هي أم الأبجديات في العالم بعد أن أخذت كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث دهراً تاريخياً وبيئات جغرافية عديدة.

- إن الكتابة العربية بعد أن تبلورت وتولدت على مهلٍ سار بها العرب في خطوات جديدة من التهذيب والدقة كمااستطاعوا أن يضيفوا إليها من النقط ورموز الحركات بفضل الجهود المتوالية التي بدأها أبو الأسود الدؤلي في عهد الامام علي ابن أبي طالب حيث كان أول تطور حصل للكتابة العربية هو وضع النقاط على الحروف حيث وضعها (أبو الأسود الدؤلي - توفى سنة ٦٧هـ) وكانت للدلالة على الحركات.

وأن تلميذ أبو الأسود الدؤلي :(نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني) هما أول من غير ترتيب الحروف الأبجدية (أبجد هوز ...) إلى الترتيب الألفبائي

(ألف باء تاء ثاء ...). وأنهما هما اللذان وضعا النقاط فوق الحروف للدلالة على صوت كل حرف، وأن (الخليل بن أحمد الفراهيدي - توفى سنى ١٧٠هـ) هو الذي استبدل النقاط الدالة على الحركات (التي وضعها أبو الأسود) استبدلها بشرطات أفقية كما هي معروفة الآن وأضاف إليها (الهمزة والشدة وعلامة المد والسكون). أما علامات الترقيم فقد عرفتها الكتابة العربية من الكتابة الأوربية الحديثة. ص ٢٨

- خصص المسلمون أسلوباً متميزاً لكتابة المصحف الشريف وأطلقوا عليه مصطلح «الرسم العثماني» نسبة إلى (عثمان بن عفان رضي الله عنه) واجتمع الرأي الإسلامي على الاحتفاظ بقواعد هذا الرسم في الكتابة المصحفية حتى عهدنا الحاضر حرصا منهم على بقاء المصحف في حالة كتابية موحدة لايدخلها أي تغيير وإن كانوا قد انتفعوا في الكتابة المصحفية بفكرة واحدة وهي إدخال النقاط على الحروف المتشابهة لتميزها وإضافة لرموز الحركات والسكون وهي الميزة المشتركة بين الكتابتالمصحفية وغيرها.

- أظهرت الدراسة الخصائص الجمالية في كل فن من فنون الخط العربي وهي تلك الخصائص التي توصل إليها الفنان المسلم في مجال الخط العربي عبر قرون طويلة ابتداءاً من أواخر القرن الأول الهجري وحتى عصور ازدهاره عند الأتراك .. فكانت قيمة التناسب هي صاحبة المجال الأوسع في إيضاح الخصائص الفنية لكل فن من فنون الخط العربي ولقد أظهرت الدراسة أهمية (النسبة الفاضلة) التي أخرجها ابن مقله (٢٧٢ - ٣٢٨هـ) حيث وضع مقياساً لطول الألف في كل من الثلث والنسخ ونسب إلى الألف بقية الأحرف في كلا الخطين. ومن النتائج التي أظهرتها الدراسة في قيمة التناسب اختلاف صورة رأس الجيم أو إحدى أختيها إذا تلتها أحرف معينة في جميع أنواع الخط العربي. ص ١٢٢ - ١٢٣.

- وأظهرت الدراسة أيضا صورتين لرأس العين أو الغين المبتدئة حيث تسمى الصورة الأول باسم (عين على) إذا تلاها أي حرف صاعد وتسمى الصورة الثانية باسم (عين عمر) إذا تلاها أي حرف غير صاعد في خط الثلث والنسخ والفارسي فقط ص١٢٢-١٢٥. ثم أظهرت الدراسة أثر قيمة التناسب في صورة الدال أو الذال حيث تختلف صورتها في حالة الإتصال عن صورتها وهي مفردة. ص ١٢٥-١٢٨.

- ومن النتائج التي أظهرتها قيمة التناسب في حرف الراء أو الزاي في منطقه ربط رأس الراء أو الزاي المتصلة بما قبلها حيث لايوجد نتوء بارز في هذه المنطقة كذلك النتوء الخاص عن التحام الدال أو أختها بحرف قبلها.

- وأظهرت الدراسة أثر الراء المعلقة في الأحرف السابقة لها حيث لايتغير شكلها وهي مفردة إذا اتصلت بأي حرف من الأحرف الخمسة في خطي (الثلث والنسخ) ولاتأتي الراء المعلقة مفردة في الخط الفارسي ولا تناسب مع الكاف المزدوجة في (الثلث والنسخ) ولا مع اللام في (النسخ والفارسي) وتغير بعض أشكال الحروف المتصلة بها في كل من الثلث والنسخ. ولاتستخدم الراء المعلقة إطلاقاً في خطي الديواني والرقعة. ص ١٣١ - ١٤٢.

- ومن النتائج التي أظهرتها قيمة التناسب في حرف السين أو الشين أن أسنان السين أو أختها تأتي متدرجة في الاتساع فالسن الأولى أقل اتساع من الثانية والوسطى تظهر باتساع يزيد قليلاً عن الأولى وتظهر الثالثة باتساع يزيد قليلاً عن الوسطى في كل أنواع الخطوط العربية. ص ١٤٢ - ١٤٦.

- كما أظهرت النتائج تشابه (سنة) الصاد والضاد مع الحركة الثالثة من السين أو الشين في جميع أنواع الخط العربي ص ١٤٦- ١٥١. وأظهرت النتائج التناسب

الجمالي بين رأس الصاد أو الضاد مع الطاء أو الظاء في الثلث والنسخ والفارسي وكذلك أظهرت النتائج الاختلاف بين رأس الفاء والقاف والواو رغم مايبدو فيها من تشابه ص ١٥٥- ١٥٨، وأظهرت النتائج أن طبق الكاف المفردة في الثلث والنسخ والفارسي أصغر نسبياً من طبق الباء والفاء المفردتين.

- ومن النتائج التي أظهرتها دراسة التناسب في اللام ألف أن لها صورة فريدة في كل من الثلث والنسخ ليس فيها أي جزء عمودي. ص١٧٠، وأن لفظ الجلالة دائماً يكتب بصورة خاصة في جميع أنواع الخط العربي حيث جعل الخطاطون لفظ الجلالة في صورة خاصة لما لهذا اللفظ في قلوب المسلمين من رهبة وإجلال. ثم أظهرت الدراسة صوراً متعددة لرأي الميم حيث بلغت تسع صور في الثلث وخمس في النسخ وثلاث في الفارسي. ص ١٩٧ - ٢١٤.

- حرص الباحث في الدراسة على ابراز ضرورة العناية بخلو الفنون الخطية من الأخطاء الهجائية والنحوية (وضرورة اتجاه الخطاط المسلم إلى الالمام بالثقافة الضرورية في قواعد النحو والصرف ليلتزم بها في فنه الخطي المتنوع حيث لابد من اجتماع صحة الكتابة مع جمال التكوين.

- أن أنواع الخط الكوفي القديم هي: الخط اليابس أو التذكاري أو المزوّى، الخط المصحفي، خط التدوين أو التحرير ص ٣٥، وأما الكوفي الحديث حيث دخلت الزخرفة إلى بعض أجزاء حروفه فانواعه هي: الكوفي المربع أو المزوّى، الكوفي المورق، الكوفي المزهر، الكوفي المخمل، الكوفي المضفر. ص ٦٠

- أن أنواع الخط العربي المشهورة يمكن تقسيمها من حيث النشأة كما يلي :-
  * خطوط عربية خرجت من أيدى الخطاطين العرب وهي : الكوفي والثلث والنسخ.

* خط خرج من أيدى الخطاطين الفرس وهو النستعليق (الفارسي).
* خطوط تركية خرجت من أيدي الخطاطين الترك : وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني. ص ٥٧.

- أن القيم الفنية الجمالية التي وجدت في التراث الفني لكبار الخطاطين يمكن حصرها في : (التماثل، التوافق، التوازن، التناظر، والتناسب).
- أن الخط العربي من أبرز العناصر الفنية التي استعملها الفنان المسلم في موضوعات فروع الفن الاسلامي. حيث لايكاد يخلو أي عمل فني إسلامي لايكون للخط فيه مكانته البارزة.

٢ - **التوصيات :**

يخلص الباحث في نهاية هذه الدراسة إلى التوصيات التالية :-

- ضرورة وضع منهج لدراسة الخط العربي يناسب عقلية التلميذ في مراحل التعليم فيتركز الاهتمام بالمرحلة الابتدائية والمتوسطة على تدريبات النسخ والرقعة بجانب قواعد الاملاء وبالأقلام العادية وحبذا لو امتدت العناية باستمرار دراسة الخط العربي (الرقعة والنسخ) بالأقلام الفنية في المرحلة الثانوية وما في مستواها وفي مرحلة التعليم الجامعي ينبغي أن يتلقى الدارس في كليات اللغة العربية التي تخرج مدرس اللغة العربية دراسات علمية وفنية عن قواعد الخط العربي وتنظيماته الجمالية وبالأقلام الفنية في خطي الرقعة والنسخ، وأن يمرّن طالب اللغة العربية في المرحلة الجامعية على طرق تدريس الخط العربي.

- في أقسام التربية الفنية في الجامعات والكليات المتوسطة ينبغي تزويد مناهجها بتوسع نسبي في دراسة فنون الخط العربي إلى جوار الرقعة والنسخ وهي الثلث والكوفي والديواني والفارسي والجلي الديواني مع ثقافة نظرية موجزة.

- ضرورة أن يلم الخطاط الماماً مركزاً وملخصاً بقواعد النحو والصرف في اللغة العربية وقواعد الرسم الاملائي الصحيح وذلك ليتمكن من ابرازها كتابياً فيما يمارسه من أعمال فنية في الخط العربي فإن هذا الخط لايكتمل منهجه ولاتتم متعته إلا بان تجتمع فيه الصحة الكتابية مع الجمال وقد اتضح فيما تم عرضه من صور الحروف وتركيب بعضها مع بعض ان لها دراسات فنية دقيقة لايكتفي فيها بالجماليات المتنوعة من توازن وتوافق وتناسب وانما يجب فيها - قبل الجمال - اظهار أجزاء كل حرف كاملة بلا زيادة ولا نقصان.
- يوصي الباحث بانشاء مركز لدراسة فنون الخط العربي والتدريب على اكتساب المهارات فيها وتيسير هذه الدراسة للراغبين فيها من أبناء الجامعات وغيرهم. مع تنظيم مسابقات فنية واقامة معارض تزيد من وعي المشاهدين وثقافتهم في هذا المجال.
- يرى الباحث أيضا انه من المهم جداً أن تضع الدولة جائزة سنوية كأن تسمى (جائزة الدولة في فنون الخط العربي) على غرار جائزة الدولة في الأدب وغيرها ليزداد المتفوقون بالجوائز القيمة التي ترفع من شأن هذا الفن ومن شأن المتوفقين فيه.
- يوصي الباحث بتشجيع الأبحاث والدراسات التي تهدف إلى إيضاح خصائص الخط العربي الفنية وأنواعه المختلفة وتخصيص جوائز لها وتشجيع نشرها.

- لما كان الخط العربي يحوي على الكثير من القيم التشكيلية فإن محاولة بعض المدارس الفنية الحديثة في استخدامه واتجاه الكثير من الفنانين العرب لمحاولة استخدام الحروف العربية في الأعمال التشكيلية فإنه ينبغي على الفنانين المعاصرين تعميق وفهم لمنابع هذا التراث الجميل وإدراك للقيم الجمالية والأساليب التشكيلية فيه واستلهام هذا الفن حتى يتحقق إبداع جمالي يستند إلى أصالة هذا التراث.

المراجع

١ - القرآن الكريم : بخط الشيخ محمد أمين الرشدي.

٢ - القرآن الكريم : بخط الخطاط جعفر.

٣ - ابراهيم جمعة : دراسة تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩م.

٤ - ابراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية، القاهرة، سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٨٤م.

٥ - ابراهيم جمعة : الخط العربي جذوره وتطوره، الأردن، مكتبة المنار، ١٤٠٧هـ.

٦ - ابن النديم : الفهرست، المطبعة الرحمانية، ١٣٤٨هـ.

٧ - أحمد رضا : رسالة الخط العربي، بيروت، دار الرائد العربي، ١٤٠٦هـ.

٨ - أحمد عائش الدشاش وآخرون : الخط العربي في التراث الفني الاسلامي، وزارة المعارف، ١٤٠٧هـ.

٩ - أحمد الذهب : الخط العربي أرقى الفنون وأنبلها، طرابلس.

١٠- آرنست كونل : الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.

١١- القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشاء، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٨٤م.

١٢- اميل يعقوب : الخط العربي نشأته، تطوره. مشكلاته. دعوات اصلاحه؛ حروس برس، طرابلس، لبنان.

١٣- بلال عبدالوهاب الرفاعي: الخط العربي تاريخه وحاضره، بيروت، دار ابن كثير، ١٤١٠هـ.

١٤- تركي عطية الجبوري : الكتابات والخطوط القديمة، بغداد، ١٤٠٤هـ.

١٥- حاتم عبدالحميد عبدالرحمن خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وامكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.

١٦- حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم، تعريف بالقرابات اللغوية والحضارية عند العرب، بيروت، الدار الشامية، ١٤١٠هـ.

١٧- حسن قاسم حبش : الخط العربي الكوفي، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

١٨- ذوقان عبيدات وآخرون : البحث العلمي، عمان ، دار المجد الأولى.

١٩- زكي صالح : الخط العربي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٣م.

٢٠- زكي محمد حسن : فنون الاسلام، القاهرة، دار الرائد العربي.

٢١- زيغيرد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٦هـ.

٢٢- سمير الصايغ : الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٨هـ.

٢٣- سهيلة الجبوري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، بغداد، ١٩٧٧م.

٢٤- سيد ابراهيم : فن الخط العربي، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية.

٢٥- شاكر حسن آل سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م.

٢٦- شعبان عبدالعزيز خليفة : الكتابة العربية في رحلة النشوء والارتقاء، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.

٢٧- صبري أحمد السيد: دراسة القيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الاسلامية وبحث امكانية الاستفادة منها في تصميم المعلقات المطبوعة، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، ١٩٧٩م.

٢٨- صلاح الدين المنجد : دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧٩م.

٢٩- عفيف بهنسي : الخط العربي أصوله نهضته انتشاره، دمشق، دار الفكر، ١٤٠٤هـ.

٣٠- عفيف بهنسي : فلسفة الفن عند التوحيدي، دمشق، دار الفكر، ١٤٠٨هـ.

٣١- عباس شكر جودى : ميزان الخط العربي، بغداد، مكتب الخطاط البغدادي، ١٩٨٨م.

٣٢- عبدالرحمن صادق عبوش : نماذج من الخطوط العربية، القاهرة، مكتبة ابن سيناء.

٣٣- عبدالعزيز الدالي : الخطاطة الكتابة العربية.

٣٤- عبدالفتاح مصطفى غنيمة : دراسات حول الكتابة العربية، موسوعة الفنون الاسلامية، الجزء الأول.

٣٥- عبدالفتاح عباده : انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية.

٣٦- عبد المحسن حسين شيشتر : الوظيفة الزخرفية للحرف العربي كمدخل تجريبي لتدريس التصميم في التربية الفنية، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.

٣٧- كامل البابا : روح الخط العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣م.

٣٨- محمد ابراهيم محمود : أجمل النماذج لدراسة تحسين خط النسخ، ١٤٠٢هـ.

٣٩- محمد أحمد عبدالعال : المجموعة الحديثة لتحسين الخط الفارسي.

٤٠- محمد الحداد : تراث مفترى عليه. مجموعات تسجيلية لخطوط عربية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.

٤١- محمدالحداد : حروف من غير نقاط تكوينات خطوط عربية، القاهرة، مكتبة مصر.

٤٢- محمد الحداد : نماذج جمالية خطية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.

٤٣- محمد الحداد : نقط فوق الحروف مجموعة خطوط عربية تشكيلية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.

٤٤- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، القاهرة، مكتبة الهلال، ط ١، ١٣٥٨هـ.

٤٥- محمد طاهر الكردي: كراسة الحرمين في تعليم خط الرقعة، مكتبة الهلال.

٤٦- محمد عبدالعزيز الرفاعي: أحسن النماذج لتحسين خط الثلث والنسخ، القاهرة، المدرسة الصناعية الالهامية، ١٣٤٢هـ.

٤٧- محمد عبدالعزيز الرفاعي: القصيدة النونية بالألطاف الجليلة الربانية، الناشر محمد علي مكاوي، ١٣٤٣هـ.

٤٨- محمد عبدالعزيز مرزوق : قصة الفن الاسلامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

٤٩- محمد عبدالقادر عبدالله : الخطوط العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

٥٠- محمد علي مادون : خط الجزم ابن الخط المسند، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

٥١- محمد فهد عبدالله الفعر : تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الاسلام حتى منتصف القرن السابق الهجري، جدة، تهامة للنشر، ١٤٠٥هـ.

٥٢- محمد قبيسي : القرآن الكريم الوثيقة الأولى في الاسلام مراحل التدوين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٨هـ.

٥٣- محمود شكر الجبوري: نشأة الخط العربي وتطوره، بغداد، مكتب الشرق الجديد.

٥٤- محمود النبوي الشال وآخرون: التذوق وتاريخ الفن، القاهرة، وزارة التربية،١٩٨٢م.

٥٥- محمود عباس حموده : دراسات في علم الكتابة العربية، القاهرة، مكتبة غريب.

٥٦- محمود وصفي محمد : دراسات في الفنون والعمارة العربية الإسلامية، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٠م.

٥٧- مصطفى أوغور درمان : فن الخط، استانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ.

٥٨- مصطفى سعد : المجموعة النادرة في الخط العربي والزخرفة، طنطا، مدرسة الخطوط العربية، الطبعة الأولى.

٥٩- ناجي زين الدين المصرف : بدائع الخط العربي، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٢م.

٦٠- ناجي زين الدين المصرف : مصور الخط العربي، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤م.

٦١- ناجي زين الدين المصرف : موسوعة الخط العربي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٤م.

٦٢- نجيب بك هواويني المحامي : السلاسل الذهبية لإتقان الخطوط العربية والفارسية.

٦٣- هاشم محمد البغدادي : قواعد الخط العربي، مجموعة خطية لأنواع الخطوط العربية، وزارة المعارف العراقية، ١٩٦١م.

٦٤- وليد الأعظمي : تراجم خطاطي بغداد، بيروت، دار القلم، ١٩٧٧م.

٦٥- : حلقة بحث الخط العربي، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٣٨٨هـ.

٦٦- : الخط العربي وزارة التربية والتعليم، متحف التعليم، عيد العلم السابع، ١٩٦١م.

٦٧- : الخط العربي من خلال المخطوطات، الرياض، معرض عن الخط العربي بقاعة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٠٦هـ.

٦٨- : مجموعة شوقي في خطي الثلث والنسخ، أفخر المشق التي ظهرت في العالم الإسلامي.

ملحق

أعلام الخط العربي

« أعلام الخط العربي »

لقد حظى الخط العربي بكثير من العناية والتجويد وخاصة بعد إنتشار الدين الإسلامي . حيث لاقى الكثير من سبل التحسين والتجميل على يد أولئك الرجال الأفذاذ الذين ساهموا في بناء صرح الجمال في الخط العربي والذين حملوا أمانة تشهد هذا الفن الإسلامي الأصيل ، وتعليمه للأجيال اللاحقة جيلاً بعد جيل وسيورد الباحث فيث الصفحات اللاحقة ترجمة لبعض الخطاطين الذين أثروا في مسيرة تطور الخط العربي . وقد إعتمد الباحث في تقصي تراجم الخطاطين على المراجع التالية :

- محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه ، القاهرة ، مكتبة الهلال ، ١٣٥٨هـ
- ناجي زين الدين المصرفي : مصور الخط العربي ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٤م .
- وليد الأعظمي : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٧ م
- مصطفى أوغور درمان : فن الخط العربي ، استانبول ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة ، ١٤١١هـ



(ا) الوزير أبو علي ابن مقلة :

أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقله ولد ببغداد عام ٢٧٢هـ . هو الذي أتم ما بدأ به قطبة المحرر من تحويل الخط من شكله الكوفي اليابس الشكل إلى اللين .

وهو الذي ولّد خطي الثلث والنسخ من قلم الطومار ووضع لهما قواعد ومقاييس نسبية عرفت باسم (النسبة الفاضلة) وعلى طريقته سار الخطاطون من بعده .

وقد أخذ الخط عن الاحول المحرر . ولقد استوزه ثلاثة من الخلفاء العباسيين (المقتدر بالله والقاهر بالله الراضي بالله) وقد لاقى من تقربه إلى الحكام والخلفاء معاناة شديدة إذ وشى به أعداؤه فأمر الخليفة الراضي بقطع يده بعدما سجنه ثم أعاده للوزارة ثم تعرض بعدها لمحن أخرى قطع فيها لسانه ومكث مدة طويلة في السجن حتى توفى سنة ٣٢٨هـ . وقيل أن بن مقله كتب هدنة بين المسلمين والروم ووضعوه في كنيسة قسطنطينية فكانوا يخرجونه لحسن خطه في الأعياد ويجعلونه من جملة زينتهم فيه ولم يصل أحد إلى مستوى ابن مقله في الخط في ذلك الزمان حتى جاء بن البواب فجود طريقته وطورها .

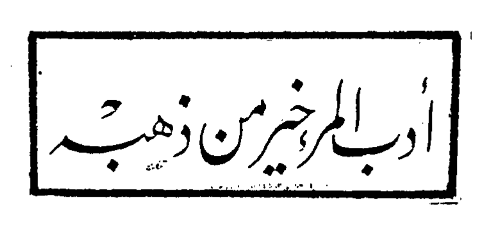
(٢) علي ابن هلال بن البواب :

هو ابو الحسن علي بن هلال بن عبد العزيز المشهور بابن البواب . كان مشرفاً على دار الكتب في شيراز نشأ محباً للخط العربي وأتقن قاعدة ابن مقلة

ثم جوّدها وحسّنها ولقد أرسى قواعد الخط العربي وهذب حروفه وجّود في تراكيب سطوره ولم يصل أحد إلى مستواه في ذلك الوقت حتى برز الخطاط ياقوت المستعصمي في القرن السابع الهجري .

(٢) أحمد الذهب :

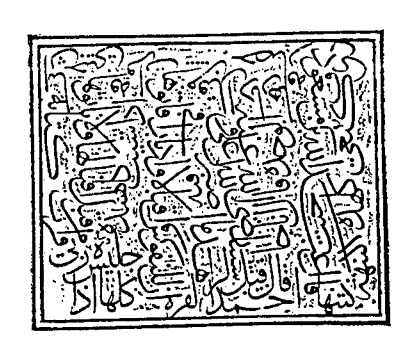
ولـــد في طرابلس (لبنـــان) عام ١٩٢٣ م .



عمل خطاطاً في العديد من الدول العربية . درّس الخط في دور التعليم بطرابلس . لم يتلق الخط على أحد بل نما هوايته بذاته

كتـــب للعديـــد من دور النشر والاعلان . له مؤلف جيداً اسمه (الخط العربي أرقى الفنون وأنبلها) وله ديوان شعر مطبوع .

(٤) الشيخ أحمدقره حصاري



وهـو أحمـد شمـس الديـن قـره حصـــاري ولـد في (أفيـون قـره حصار) عام ٨٧٣ هـ في وسط غرب الأناضول

وقد عرف عن القره حصاري أنه هو الذي أنعش من جديد طريقة

ياقوت في الممالك العثمانية ومن ثم عُرف بياقوت الروم . تعلم الخط على يد يحي الصوفي وأسد الله الكرماني . وقد كتب مصحفاً بخط النسخ مقلداً لياقوت المستعصمي ، محفوظ في مكتبة جامعة إستانبول توفى عام ٩٦٣هـ وكان معاصراً للشيخ حمد الله الأماسي .



(٥) اسماعيل حقي :

ولد في ١٢٨٩هـ في إستانبول تعلم الثلث والنسخ على يد والده محمد علمي أفندي وقد تعلم الديواني والديواني الجلي والطغراء على يد الخطاط سامي أفندي .

وله إبداعات في التركيب الخطية لخطوط الثلث والطغراء والديواني والجلي الديواني وله عدة أعمال فنية كتبها على جوامع عديدة في إستانبول . توفى رحمه الله عام ١٣٦٥هـ .



(٦) الحاج أحمد كامل :

ولد عام ١٢٧٨هـ / ١٨٦١م في استانبول وتعلم الخط وهو موظف في إدارة الحسابات بوزارة الداخلية وتعلم على يد الخطاط سامي أفندي وحصل منه على أجازة عام ١٣٠١هـ وطلب منه استاذه تغير اسمه ليجعله هاشم فلذلك وجدت بعض أوائل خطوطه موقعة باسم (أحمد هاشم) . الا انه عاد إلى اسمه القديم . وعمل معلما لأنواع في الخطوط بجانب وظيفته . وعمل مدرسا في مدرسة الخطاطين عام ١٣٣٢ وقام بكتابة قطع فنية في مسجد الأمير محمد علي باشا بمصر وفي معرض الخط العربي في نفس المكان

. توفى عام ١٣٦٠هـ في استانبول .

(٧) الحافظ عثمان :

ولد في استانبول عام ١٠٥٢هـ / ١٦٤٢م . ونشأ في القسطنطينية . حفظ القرآن وهو صبي حتى عرف باسم (الحافظ عثمان) وقد تعلم الخط على يد الشيخ درويش علي ثم الشيخ صويولجي زاده مصطفى الأيوبي ونفس زاده اسماعيل ، استطاع أن ينال اجازة في التدريس وهو في سن الثامنة عشر من عمره وقد كتب أعمالاً فنية كثيرة في غاية الروعة والجمال وكتب (٢٥) مصحفاً ولم يصل أحد إلى مرتبته في خط النسخ وقد تعلّم على يديه تلاميذ كثيرين من أشهرهم السلطان مصطفى الثاني والسلطان أحمد الثالث وتوفى في القسطنطينية ١٦٩٨م .

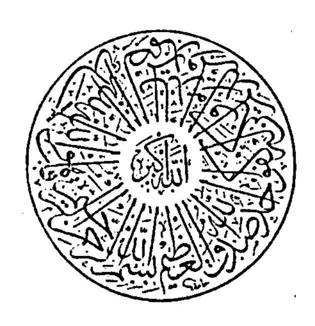
(٨) تاج الغزاوي :

تاج الشيخ فرج ولد بمكة المكرمة سنة ١٢٩٢هـ . أخذ الخط عن والده واتخذ له مكتباً في باب الزيادة للتعليم ثم طلبته مدرسة الفلاح بجده ، ومن ثم طلبه الشريف

حسين وجعله رئيساً لكتاب مجلس الشيوخ وذلك في أواخر سنة ١٣٢٥هـ ثم عاد إلى وظيفته الأولى .

(٩) حامد الآمدي :

اسمه موسى عزمي وقد إشتهر باسم حامد الامدي لأنه كان يوقع أعماله الخطية بهذا الإسم لأن القانون يمنع على الموظف أن يعمل بعمل آخر



غير وظيفته الرسمية إلى أن إكتشف أنه يعمل بغير وظيفته (في مطبعة أركان الحرب العثمانية) فحوكم واستقال من وظيفته وتفرغ لفن الخط العربي . وقد ولد في ديار بكر عام ١٨٩١م وتعلم أنواع الخط العربي على يد الشيخ أحمد حلمي بك وأحمد كامل ومحمد نظيف وخلوصي . كتب أشهر ثلاث طغراوات منها طغراء الملك فيصل رحمه الله . توفى عام ١٤٠٢هـ ودفن بجوار الشيخ حمد الله الأماسي رحمهم الله جميعاً .



(١٠) الشيخ حمد الله الأماسي :

هو الشيخ أحمد بن الشيخ مصطفى دده الأماسي .

انتقلت زعامة الخط العربي من المدرسة العراقية الى المدرسة التركية فكان الشيخ حمد الله الأمامي هو أول من برز من الخطاطين الاتراك

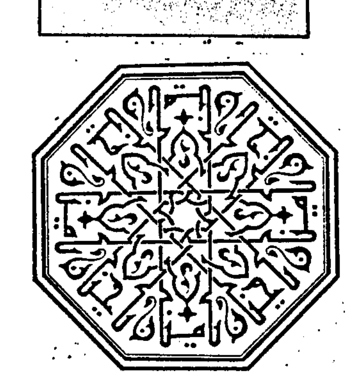
فقد ولد سنة ٨٤٠ هـ في أماسيا في تركيا وأخذ الخط عن خير الدين المرعشي أحد تلاميذ عبد الله الصيرفي البغدادي وكان في عهد السلطان سليم خان وعهد السلطان سليمان حان وتعلم على يديه السلطان بايزيد ابن السلطان محمد الفاتح الذي قدم له أجمل خطوط ياقوت المستعصمي التي كانت محفوظة في خزانة السراي فقام بدراستها وفحصها وجعل لنفسه اسلوباً خاصاً اشتهر به وسمى (قبلة الكتاب) كتب (٤٧) مصحفاً بين كبير وصغير . وله كتابات عديدة في جامعة السلطان بايزيد وله كثير من الطلاب أبرزهم ابنه مصطفى دده وصهره شكر الله خليفه وأبناءهم . توفى رحمه الله عام ٩٢٦هـ .

(١١) حسن تحسين حلبي :

من مواليد ١٩٢٧هـ بإحدى قرى (أرزروم) حفظ القرآن الكريم سن

الحادية عشر من عمره أخذ الخط على يدالخطاط (مصطفى حليم) ثم على يد الخطاط المبدع (حامد الأمدي) قام بالكتابة للكثير من المساجد في تركيا وفي مسجد قباء بالمدينة المنورة وجامعة الملك عبد العزيز وفي الأردن والكويت وليبيا والإمارات .

(١٢) حسن قاسم حبش :



ولد في مدينة الموصل عام ١٩٤٤م . وتخرج من معهد المعلمين بالموصل عام ١٩٦٥ درس الخط الكوفي عام ١٩٦٣ وله نمـــاذج في هــذا الخط في غاية الجمال ، وأقام عدة معارض شخصية في الخط العربي ، له مؤلف ضم جميع أعماله في الخط الكوفي أسماه (الخط العربي الكوفي) وله سلسلة كراسات في الخط والزخرفة ، يعمل مدرساً لمادة الخط العربي في معهد المعلمات في السليمانية بالعراق .

(١٢) سامي أفندي :



ولد محمدسامي أفندي في إستانبول عام ١٢٥٣هـ. (عمل في قلم المالية) ثم عمل بعد ذلك للرسائل السلطانية وفي (قلم النشـــان) في الديوان الهمايوني . وقد درس الخط على يد بوشناق عثمان أفندي وعلى يد رجائي أفندي من تلاميذ مصطفى راقم وناصح أفندي وقبرصي زاده إسماعيل حقي أفندي وممتاز أفندي . وكان بارعاً في جميع أنواع الخط

العربي . وكان يكتب بالزرنيخ على ورق أسود ومن أعظم ما أنجزه الخطاط سامي وكشف عن براعته تلك الأعمال التي كتبها بالذهب في جامع جها نكير وجامع التوني زاده وغيرها من الجوامع والمتاحف وله تلاميذ نوابغ في الخط العربي منهم : نظيف بك وحسن رضا وكامل أفندي وخلوصي أفندي وعزيز أفندي وأمين أفندي . توفى مصاباً بالشلل في سنة ١٣٢٠هـ باستانبول .

(١٤) سيد إبراهيم :



من عباقرة فن الخط العربي في العصر الحديث وأخذ الخط عن حسين حسني وقام بتدريس الخط العربي عام ١٣٣٧هـ بكلية دار العلوم بجامعة القاهـــرة وبمدرسة تحسين الخطوط العربية وبكلية الفنون الجميلة ، وأصبح عضواً في لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون . له كراسة عظيمة في الخط العربي (فن الخط العربي) قررت وزارة المعارف بالمملكة طبعها وتوزيعها على مكتبات المدارس .

(١٥) عبد الله الزهدي :



تعلم الخط على يد الخطاط محمد عزت ثم صار معلماً للخط والرسم في مدرسة تعليم الخط (مشقخانة) . وأعجـــب السلطـــان عبد المجيد بكتابته للثلث فاختاره لكتابة خطوط الحرم النبوي الشريف ١٢٧٣هـ وقد مكث سبعة أعوام لهذه المهمة كتب خلالها ما يعادل ٢٠٠٠ متر بالخط الثلث منها ٢٤٠ متر على شكل ثلاثة أسطر على جدار القبلة واستقر بعد ذلك في مصر وحصل على لقب (خطاط مصر الأول) وأمضى بقية عمره في كتابة

الخطوط للأوراق الرسمية (البنكنوت وغيرها . وتوفى في القاهرة ١٢٩٦هـ ودفن بجوار الإمام الشافعي .

(١٦)عبد الرحمن صادق عبوش :

يعمل مدرسا بمدرسة تحسين الخطوط العربية بباب اللوق بالقاهرة وقد عمل رئيساً لقسم الخطاطين بجريدة الأهرام .

له كراسة جيدة في الخط العربي (نماذج من الخطوط العربية) .

(١٧) الشيخ عبد الرحيم داغستاني :

ولد سنة ١٢١٧هـ تعلم الخط بالمدرسة الصولية بمكة على يد السيد محمد المرزوقي الكتبـــي وهو الذي يقوم بالكتابة على ثوب الكعبة المشـــرفة .

(١٨) علي بدوي



ولد سنة ١٢٨٤هـ حفظ القرآن الكريم وتلقى العلوم الشرعية على يد كبار العلماء وعمل مدرساً للخط العربي في الأزهر الشريف لمدة أربعة عشر عاماً . ثم عمل مدرساً في تحسين الخطوط . توفى رحمة الله بعد كتب مصحفاً لحسين باشا جاهين له كتابات بالثلث على جدران بعض المساجد وأبوابها بالقاهـــرة وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦م .

(١٩) الشيخ فرج الغزاوي :

هو فرج سليمان الغزلوي وهو من أشهر خطاطي زمانه وكان موظفاً بديوان أمير مكة المكرمة وقتئذ الشريف عبد الله بن محمد بن عون كما كان معلماً لأولاد الشريف عون أمير مكة المكرمة . توفى سنة ١٣٢٠هـ .

(٢٠) كامل البابا :



ولد في صيدا (لبنان) عام ١٩٠٥ م . تعلم الخط على والده الشيخ سليم البابا وعن نجيب هواويني . وقام بتدريس الخط في كلية بيروت الشرعية وفي معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانية . له كتاباً قيماً في الخط العربي وهو (روح الخط العربي) نشر عام ١٩٨٢م.

(٢١) محمد أسعد اليساري :



ولد في إستانبول مصاباً بالشلل في جانبه الأيمن وكان جانبه الأيسر مصابا بالرعشة وكان ضعيف البنية ضئيـــل الحجم وقد وصفه القدماء بأنه (عبرة القدرة) وقد توجه إلى الخطاط ولي الدين أفندي ولم يتوسم فيه شيئا لحاله المذكور ورفض طلبه ثم توجه الى دده زاده محمد أفندي وتولى تعليمه فاكتشف موهبته في أول اسبوع وحصل على اجازة التدريس في فترة قصيرة جدا عام ١١٦٧ ، ويروى أن ولي الدين افندي قد حضر مراسم حفل منحه الجازة فقال (كنا سنحظى بهذا الشرف ، فوا أسفاه لقد ضاع منا) وفي مناسبة اخرى قال (لقد ارسله الله سبحانه وتعالى ليحطم به

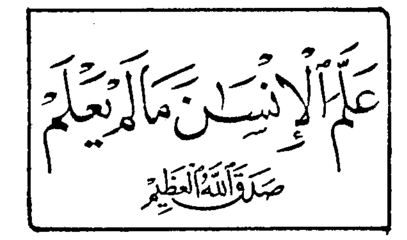
أنوفنا) ومن تلاميذ ابن يساري : عزت مصطفى وعرب زاده سعد الله وغيرهم - توفى ١٢١٢هـ / ١٧٩٨م .

(٢٢) محمد ابراهيم :



اشتغل بالخط كثيرا وانقطع اليه فبلغ فيه مرتبة عالية واشتهر شهرة فائقة وخطه في غاية الحسن والإبداع . افتتح مدرسة بالإسكندرية خاصة لتعليم الخطوط أسماها مدرسة محمد ابراهيم لتحسين الخطوط وبعد وفاته رحمه الله تولى شقيقه الاستاذ كامل ابراهيم ادارة المدرسة . والاستاذ كامل ابراهيم ايضا من الخطاطين البارعين زرته في مكتبة المدرسة بالإسكندرية فوجدته في غاية اللطف والأخلاق وقدم لي بعض النماذج التي ساعدتني في إخراج البحث .

(٢٣) محمد ابراهيم محمود :



خطاط مصري معاصر تخرج من مدرسة تحسين الخطوط العربية ويعمل مدرساً بها له كراسات ممتازة في الخطوط العربية أسماها (أجمل النماذج) .



(٢٤) محمد أفندي :

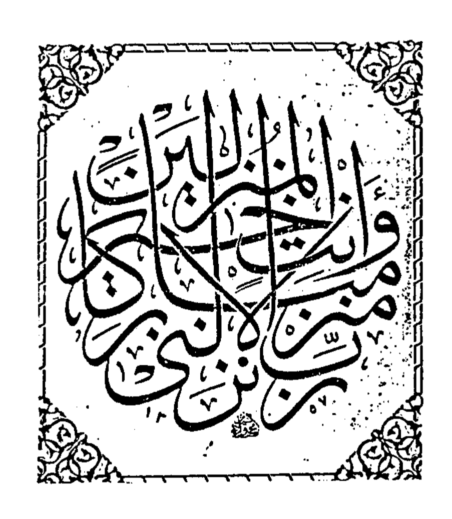
كان من غير يدين ولا رجلين وقدم من ولاية بوبو في الأناضول وشعر بشغف تجاه الخط فجاء الى استانبول وعلمه الخط صيولحي زاده مصطفى الأيوبي وتعلم على يديه الثلث والنسخ وقد كتب (الانعام الشريفة) فدعاه السلطان محمد الرابع الى بلاده وجعله يكتب في مجلسه . توفى في عصر سليمان الثاني عام ١٠٩٨هـ .

(٢٥) محمد أفندي إبراهيم :

ولد بمصر من ابوين مصريين وكان جده تركي الأصل واشتغل بالخط على يد الخطاط محمد أفندي مؤنس زاده ثم درس بمدرسة محمد علي باشا ثم عين خبيراً في فن الخط بالمحاكم ثم عين مدرساً للخط بمدرسة أم عباس . وهو غير محمد أفندي ابراهيم الإسكندري .

(٢٦) محمد أفندي الشحات :

تخرج من مدرسة تحسين الخطوط العربية فاشتغل بالخط في اليافطات والاكلشيهات ثم . عمل مدرسا بمدرسة تحسين الخطوط لم تقف على تاريخ وفاته .



(٢٧) محمد بك جعفر :

وهو من تلاميذ مؤنس وتخرج عليه الكثير من الخطاطين بمصر وكان مدرساً بمدرسة دار العلوم وهو الذي كتب حروف المطبعة الأميرية ، وطبع له مصحفاً بالحروف المطبعية التي كتبها ولم نقف على تاريخ وفاته .

(٢٨) محمد سعد ابراهيم الحداد :



خطاط مصري قام بكتابة (ستة مصاحف) وكتب ثلاث مجموعات في الخط العربي (نقاط على الحروف) وهو أول خريجي كلية الفنون الجميلة العليا . وحصل على دبلوم تخصص الخطوط الملكية عام ١٩٤٣هـ وحاز على جائزة الدولة سنة ١٩٨٤ ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى

(٢٩) محمد حسن أبو الخير:



وهو من أفضل الخطاطين المعاصرين وخطه في غاية الحسن والرشاقة ولد بمصر عام ١٩٢١ وحفظ القرآن الكريم وطلب العلم في الأزهر الشريف وتخرج من كلية العلوم عام ١٩٤٦ والتحق بمدرسة تحسين الخطوط العربية والشريف تخرج فيها وكان ترتيبه الأول على دفعته عام ١٩٤١ وأخذ

الخط عن الأستاذ محمد أفندي ابراهيم والشيخ محمد غريب والشيخ محمد رضوان والشيخ محمود الشحات والاستاذ محمد على مكاوي والاستاذ محمد حسني وغيرهم وعمل مدرسا للخط العربي بمدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة والجيزة بجانب عمله موجها للغة العربية وآدابها في وزارة التربية والتعليم ثم أعير ليكون مدرساً للخط العربي بجامعـــة الملك عبد العزيز فرع مكة المكرمة (جامعة أم القرى بعد ذلك) منذ إنشاء قسم التربية الفنية بكلية التربية عام ١٣٩٦هـ ولايزال يعمل بها إلى الآن وقد تخرج على يديه كثير والباحث منهم ولا يزال الباحث يشكر له اياديه البيضاء عليه فقد كان حفظه الله يبذل جهده في التعليم ويظهر له من أسرار الخط مادق وخفى . وله صفات حميدة وأخلاق فاضلة ، وله عدة كتابات في بعض الجوامع الكبيرة في مكة المكرمة .

(٢٠) محمد حسني أفندي الخطاط :

هو دمشقي الأصل قدم الى مصر منذ صغره عام ١٩١٢ فاشتغل بالخط اشتغالا تاماً الى أن نبغ فيه ونال شهرة واسعة وبعد صيته فخطه في نهاية الحسن وله من رشاقة الخط وجماله ما ليس لغيره وقد تلقى الخط على يد (يوسف رسا) وعمل بمدرسة تحسين الخطوط منذ (١٩٢١) وله من الكتابات والتراكيب الخطية أعمالاً في غاية الإبداع توفى عام ١٣٩١هـ في القاهرة .

(٢١) الشيخ محمد حلمي :

هو الشيخ محمد حلمي بن حسين بن سعيد ولد سنة ١٣١٨هـ أخذ الخط بمكة المكرمة عن الشيخ عبد الرؤوف الخلوصي والأستـــاذ منيـــر محمد بادشاه فأتقنه وابرع فيه وعد من المشهورين وله خدمات جليلة في هذا الفن وهو خطاط المعهد العلمي السعودي ، وقد كتب بعض الآيات

القرآنية على جدران الحرم المكي غير موجودة في الوقت الحاضر.

(٢٢) الشيخ محمد دهان :

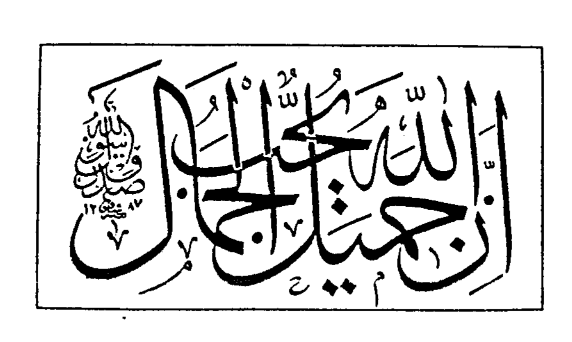
هو الشيخ محمد بن عبد الرحمن دهان من أجلاء علماء مكة المكرمة كان عمه الشيخ أسعد دهان متولي القضاء بمكة في عهد الحكومة الهاشمية ، ولد ١٣٢٢هـ أخذ الخط عن الشيخ محمد حلمي .

(٢٢) محمد رضوان أفندي علي :



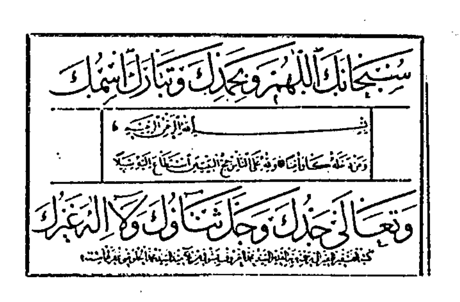
نشأ في القاهرة وحفظ القرآن الكريم وجوده وقرأه بالقراءات السبع وأخذ الخط عن الشيخ علي بدوي ودرس الخط بالأزهر الشريف ثم بمدارس الأوقاف الملكية وبمدرسة خليل أغا وبمدرسة تحسين الخطوط العربية الملكية .

(٢٤) محمد شفيق بك :



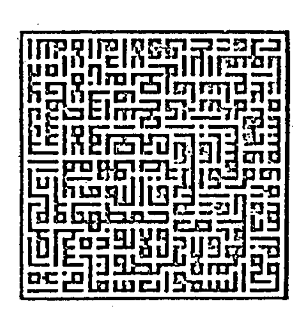
ولد في إستانبول وتعلم الثلث والنسخ على يد علي وصفي أفندي وعزت أفندي . عمل كاتباً في الديوان الهمايوني وقام بتعليم الخط أربعة وثلاثين عاماً لفرقة الموسيقى الهمايونية والأغوات البلاط العثماني وكان بارعاً سلساً في الخط يكتب ما يشاء في براعة تامة دون إعداد مسبق ٠٠ توفى في إستانبول عام ١٢٩٧م.

(٢٥) محمد شوقي أفندي :



ولد في قرية (سيدلر) من قرى قسطموني على البحر الأسود عام ١٢٤٤ تعلم الخط في إستانبول على يـد خاله محمد خلوصي أفنـدي وحصل منه على الأجازة وتولى تعليم الخط فتخرج على يديه عدد كبير من الخطاطين . فكان له أسلوبا مميزاً في الخط حتى عرفت طريقته فيما بعد باسم (مدرسة شوقي) وله العديد من الأمشق التي أعدها لتلاميذه وأحدى هذه الأمشق هي التي إعتمد عليها الباحث في تحليله لجماليات حروف الثلث والنسخ (مجموعة شوقي) توفى رحمه الله سنة ١٣٠٤ هـ في إستانبول .

(٢٦) محمد طاهر عبد القادر كردي :



تخرج من مدرسة الفلاح بمكة المكرمة سافر إلى مصر عام ١٣٤٠هـ لطلب العلم بالأزهر والتحق بمدرسة الخطوط بالقاهرة عام ١٣٤١ وتخرج في الدفعة الثانية .

ثم عاد وتوظف في المحكمة الشرعية الكبرى ثم مدرسا في مدرسة الفلاح بجدة ١٣٩٤ قام بكتابة عدة كراريس في خط الرقعة (كراسة الحرمين) في سبعة أعداد . قررت وزارة التربية والتعليم في دولة البحرين بتدريسها في مدارسها وله كتاب (تاريخ الخط العربي وآدابه) وعدة مؤلفات أخرى . أجاز بعض الخطاطين في العراق والمملكة وقد كتب مصحفاً (أسماه (المصحف المكي) توفى في مكة المكرمة عـام ١٤٠٠هـ رحمه الله .

(٢٧) محمد عبد العزيز الرفاعي :

ولد عام ١٢٨٨هـ/ ١٨٧١م وفي ولاية



طرابزون على البحر الأسود وأول من علمه (بقال عارف أفندي) ثم حسن حسني أفندي القرين آبـــادي ثم أخذ الخط عن سامي أفندي وتولى التدريس في بعض المدارس بإستانبول ثم دعاه الملك فؤاد ملك مصر إلى القاهرة ليكتب له مصحفاً وبقي في مصر وظل يعمل مدرساً للخط العربي في مدرستي خليل والشيخ صالح لمدة أحد عشر عاما ساهم في خلالها في إنشاء مدرسة لتحسين الخطوط العربيبة فكان مديراً لها ومدرساً فيها في نفس الوقت وله عدة كتب وكراسات لازالت تستخدم حتى الآن وعاد إلى إستانبول وتوفى هناك في ١٣٥٣هـ / ١٩٢٤م وكان يوقع اسمه على أعماله باسم عزيز أو الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي . وقد كتب أحد عشر مصحفاً وعدداً لايحصى من القطع الفنية الخالدة .

(٢٨) محمد عبد القادر عبد الله :



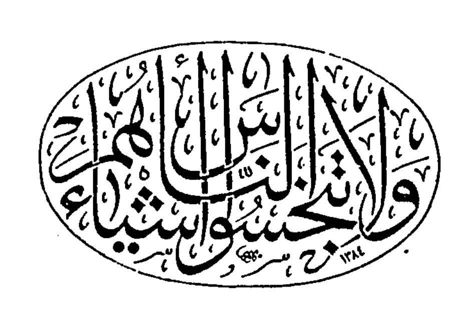
ولد في القاهرة سنة ١٩١٧م تلقى الخط على يد الأستاذ محمد رضوان عين خطاطاً بمصلحة المساحة وعين أستـــاذاً للخـــط بمدرســـة تحسين الخطوط ١٩٦١م حاز على جائزة الدولة عام ١٩٦٥م ، منح وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٦٧م يعمل أستاذاً ومشرفاً على مدرسة تحسين الخطوط العربية بباب اللوق بمصر له كراسة جيدة في الخطوط العربية عام ١٩٨٦ .

(٢٩) محمد عزت بن علي أفندي :

ولد سنة ١٢٥٧هـ في إستانبول استاذ

بارع في جميع أنواع الخط العربي له كراسات قررتها الدولة العثمانية اسمها (رهبر جيان) و (مجموعة الخطوط العثمانية) و (أثر عزت) توفى سنة ١٣١٨هـ .

(٤٠) محمد علي المكاوي :



كان أول متخرج من مدرسة تحسين الخطوط العربية بمصر وخطه في غاية الحسن والجمال وله ذوق حسن وإشتغل خطاطاً بديوان المساحة بمصر كما أنه كان يعطي دروساً في الخط في نفس المدرسة وله كراريس بخط النسخ بحروف التاج .

(٤١) الشيخ محمد غريب العربي :



هو استاذ شهير وخطاط خبير وقد إنتدبته مدرسة تحسين الخطوط بمصر لتعليم فن الخط منذ نشأتها فخدم فيها مدة ثم جنح إلى مصلحة أخرى ولم نقف على تاريخ وفاته ولد عام ١٢١٨هـ .

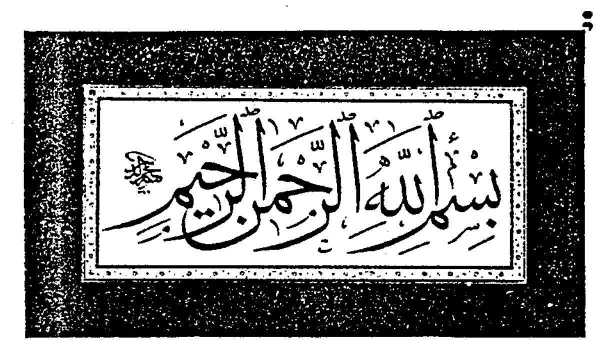
(٤٢) الشيخ محمد مؤنس أفندي زادة :

شيخ الخطاطين المصريين في عهده تعلم الخط على يد والده إبراهيم أفندي . وله كراسة في الثلث والنسخ وقد ألف كتاب في الخط اسمه (الميزان المألوف في رسم الحروف) والغالب أنه توفى في سنة ١٢٩٠هـ .

(٤٣) محمد ممدوح :

وكان هذا الخطاط الوحيد بدمشق وهو استاذ بارع وخطاط ماهر توفى سنة ١٢٥٠هـ تقريباً .

(٤٤) محمد نجم الدين أوقياي :



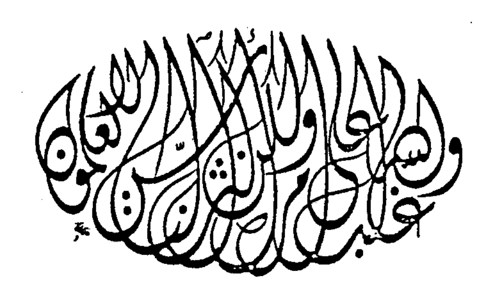
ولد في إستانبول عام ١٣٠٠ هـ وحفظ القرآن وهو صبي وتعلم علم القراءات وقد علمه الاستاذ حسن طلعت بـــك خطي الرقعة والدواني والحي الديواني وتعلم خط التعليق على يد الخطاط سامي والثلث والنسخ على يد الخطاط والحاج عارف أفندي وتعلم صناعة الأحبار وصناعة ورق جميل يكتب عليه الخطاطون الأتراك يعرف بورق (الابرو) وعين مدرساً في مدرسة الخطاطين بإستانبول عام ١٣٢٢ وله ما يزيد على ١٤٠ قطعة ولوحة محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة . توفى في عام ١٣٩٦ / ١٩٧٦ في إستانبول .

(٤٥) مسعد خضير البورسعيدي :



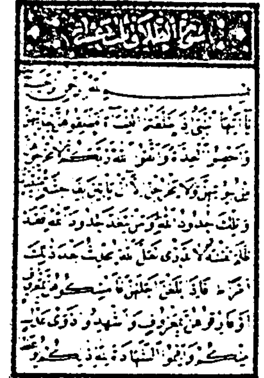
يعمل رئيساً لقسم الخط بالتلفزيون بمصر وأستاذ الخط العربي بمدارس تحسين الخطوط بالقاهرة وبورسعيد قام بكتابة الخطوط في كتاب (المجموعة النادرة في الخط العربي ، مصطفى سعد) .

(٤٦) مصطفى بك غزلان :



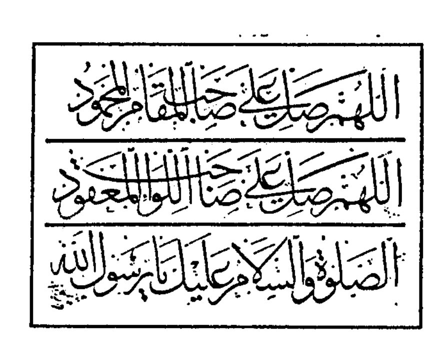
كان رحمة الله تعالى خطاطاً لجلالة الملك فؤاد الأول ملك مصر ورئيس التوقيع بديوان جلالته ، أجاد أنواع الخطـــوط العربية وفي مقدمتها الخط الديواني (الهمايوني) سمي (بالخط الغزلاني) وقد أخرج كراريس من هذا الخط بحجمين كبير وصغير وطبعت بالقاهرة . وقد أخذ خطي النسخ والثلث عن الشيخ مصطفى الغر وأخذ خط الرقعة عن المرحوم محمود ناجي الموظف بالديوان العالي السلطاني توفى عام ١٩٣٨هـ .

(٤٧) مصطفى دده :



وهو ابن الشيخ حمد الله الأماسي الذي علمه الخط وبعد أن توفى والده علمه الشيخ عبد الله الأماسي وسافر إلى مصر ودرس خطوط والده هناك وله مصحف واحد في جامع السليمانية .. ولد عام ٩٠٠هـ وتوفى عام ٩٤٥هـ .

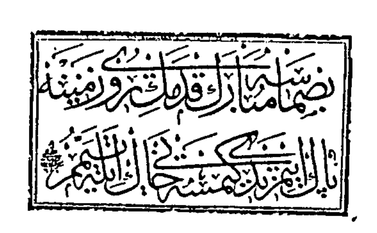
(٤٨) مصطفى راقم :



ولد في عــام ١١٧١هـ في (أونية) على البحـر الأســود وقـــد درس الخـط عـلى يـد أخيــه الأكبـــر إسماعيـــل الزهـــدي وعلى يد استاذ آخرهو (درويش علي) ولما حصل على أجازة التدريس صار يوقع أعماله باسم (راقم) وكان موهوباً في الرسم أيضاً وقد منح وظيفة رسم السكة وتنظيم الطغراء ، ولما إعتلى السلطان محمود الثاني الحكم وتولى راقم

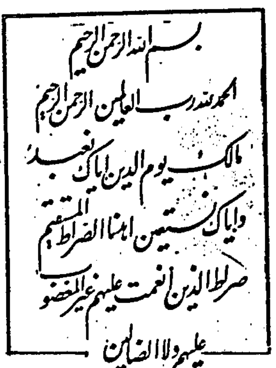
منصب قاضي أزمير لمدة ثم أصبح قاضي عسكر الأناضول وتقلد عدة وظائف ورتب . ثم اصيب بالشلل وتوفى في ١٥ شعبان ١٢٤١هـ .

(٤٩) مصطفى عزت أفندي :



ولد عام ١٢١٦هـ . كان في عهد السلطان محمود خان الثاني . كان يكتب جميع الخطوط له إلمام بعلم الموسيـــقى . أخذ النسخ والثلث عن مصطفى واصف وأخذ التعليق عن يسارى عزت وتقلد مناصب رفيعة في الدولة وكان خطيباً في جامع أبي أيوب الأنصاري . كتب أحد عشر مصحف وعدد كبير من القطع الفنية منها قطعة دائرية قطرها ٧٫٥م في جامع أيا صوفيا وهي أكبر الخطوط التي كتبت في العالم الإسلامي حتى اليوم .

(٥٠) ميرعماد الحسني :



عماد الملك بن ابراهيم : ولد في قزوين عام ٩٦١هـ وقد ذهب إلى تبريز وأخذ النسخ تعليق من الملا محمد حسن التبريزي واستقر في أصفهان ودخل بلاط الشاه عباس فأوشى به حساده حتى أفسدوا أما بينه وبين الشـــاه عبـــاس خاصة أن العماد كان سني المذهب والشاه شيعي ، فقتله وقد قيل أن حاكم الهند عندما سمع بهذه الحادثة الأليمة بكى وقال لو أنهم أعطوني عماد حياً أعطيتهم مثل وزنه ذهباً توفى عام ١٠٢٧ .

(٥١) نجيب بك هو اويني :

خطاط سوري الأصل وتلقى الخط على يد الخطاط محمد عزت وله كراسات (السلاسل الذهبية لاتقان الخطوط

العربية) وهي ٩ كراسات

في الرقعه وقد قررت وزارة المعارف في تركيا طبعها وقررتها على جميع مدارسها ثم قررتها كذلك وزارة المعارف في كل من سوريا والعراق ومصر . وهو محام ضليع تخرج من المدارس العليا وعمل مدرساً في مدرسة تحسين الخطـــوط بالقاهرة ولم نقف على تاريخ وفاته وعلى الأرجح أن ولد عام ١٢٩٠هـ .

(٥٢) نسيب مكارم :



لبناني الأصل نبغ في الفن الخط العربي واشتهر بكتابة النشيد القومي المصري للمرحوم أحمد شوقي على فص خاتم من ذهب ، وعدد كلماته ٢٨٧ كلمة وكتب أيضاً الدستور العثماني على بيضة دجاجة . ولم نقف على تاريخ وفاته .

(٥٣) هاشم البغداد :



هو أبو راقم هاشم بن محمد درباس القيس البغدادي . ولد في بغداد عام ١٣٢٥هـ أخذ الخط عن المرحوم الملا عـــارف الشنجـــلي والشيخ علي صابر ، درس الخط في معهد تحسين الخوط بالقاهرة وحصل منها على الأجازة وحصل أيضاً على الأجازة في الخط من الخطاطين الأتراك ومنهم الخطاط حامد الأفندي . عمل في وزارة الدفاع ثم خطاطاً في مديرية المساحة العامة ثم انتقل إلى وزارة التربية رئيساً لفرع الزخرفة والخط بمعهد الفنون الجميلة . له كراســـات في خطي الرقعة وأصدر مجموعة (قواعد الخط العربي) عـــام ١٩٦١م . أشـــرف على طبـــع (مصحف الأوقاف) عام

١٢٧٠هـ وهو مصحف كتبه الخطاط التركي محمد أمين الرشدي عام ١٢٣٦هـ ، وأهدته والدة السلطان عبد العزيز الى جامع الإمام أبو حنيفة النعمان وقد قام الخطاط هاشم بتهذيبه وترقيمه وكتابة عناوين السور والأحزاب والأجزاء ومن أعمال الخطاط هاشم الزخرفة المثبتة في الدييينار العراقي وقد كتب على العملة التونسية والمغربية والليبية والسودانية ، وله أيضاً كتابات عديدة على الكيشاني والمرمر في كثير من الجوامع في بغداد .

توفى رحمه الله سنة ١٢٩٢هـ .

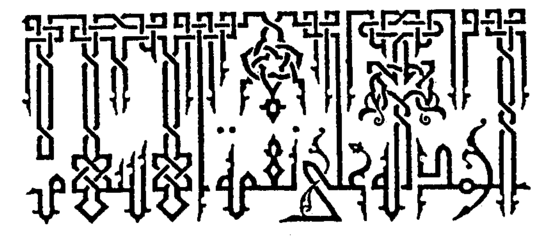
(٥٤) ياقوت المستعصمي :

هو أبو الدرأمين الدين ياقوت المستعصمي :

ياقوت المستعصمي
في صفر سنة اثنين وثمانين وستمائة والحمد لله
وحده وصلواته على خير خلقه محمد وآله وسلم

كان عبداً مملوكاً للخليفة العباس المستعصم ولد في أماسيا باستانبول ويقال أن أصله رومي وكان خازناً بدار الكتب المستنصرية . علمه الخط الشيخ صفي الدين عبد المؤمن وبرع ياقوت في الخط العربي وهذب كثيرا من الحروف فكان يضرب بخطه المثل فيقال (خط ياقوتي) وصارت مدرسة بغداد الخطية هي السائدة في العالم الإسلامي بفضل جهوده . وقد توفي ياقوت سنة ٦٩١هـ .

(٥٥) الأستاذ يوسف أحمد :



ولد عام ١٣١٠هـ تقريباً كان مدرساً في مدرسة تحسين الخطوط العربية . اشتهر والده ببناء المآذن والقباب

فعلمـــه صنعته وأخذ يرسم

على هذه القباب مقلد ماكان يشاهده من النقوش في الجوامع وبالذات الخطوط الكوفية التي أصبحت مندثرة فأتقن الخط الكوفي وكلف بترميم النوافذ الجصية في جامع ابن طولون وهي مزدانه بالخط الكوفي وعددها ١٣٠ نافذة وقام بعد ذلك بعدة مشاريع في ترميم الآثار بمصر والتي عليها كتابات كوفيـة فكان لـه الفضـل في إحيــاء الخط الكوفي بمصر وله مؤلف اسمه (رسالة الخط الكوفي) ولم نقف على تاريخ وفاته .